جانغ لونغزي

الأمثولة والتأويل

قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب

ترجمة

فلاح رحيم

مكتبة ١٠٥١

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

إهداء لـ ..

badr tijani

الأمثولة والتأويل

قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب

جانغ لونغزي

الأمثولة والتأويل

قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب

ترجمة
فلاح رحيم

مراجعة
سعيد الغانمي

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

جانغ لونغزي

الأمثولة والتأويل: قراءة الأدب المعتمد في الشرق والغرب

ترجمة فلاح رحيم

مراجعة سعيد الغانمي

الطبعة الأولى: المنامة، 2021

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة، عن وجهة نظر تتبنّاها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

Zhang Longxi

Allegoresis

Reading Canonical Literature East and West









المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199

هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+

e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: منتدى المعارف

بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت

ص. ب.: 113-7494 حمرا ـ بيروت 2030 1103 لبنان

e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: مطبعة كركي، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 507/ د.ع./ 2020

رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-125-6

إلى أبي جانغ زيدو،

الذي كان أول من علَّمني القراءة.

المحتويات

شكر 9

1 ـ المقدمة: مصداقية الفهم العابر للثقافات 13

ـ عن السمك والمعرفة: إمكان ترجمة المصطلحات 15

ـ النسبوية والكلية والخلاف بشأن الطقوس 23

ـ الطبيعة والكتابة والشعر الصيني 49

ـ التاريخ والفاعلية الخيالية 93

2 ـ المعتمد والتأويل الأمثولي 125

ـ قراءة **نشيد الأناشيد** 130

ـ من المدراش اليهودي إلى الأمثولية المسيحية 138

ـ فيلون وأوريجين وقلق التأويل 153

ـ قراءة **كتاب الشعر** 165

ـ استخدام الشعر مقابل قراءته 177

ـ الأمثولة ودخول السياق التاريخي 197

3ـ التأويل والأيديولوجيا 213
ـ تعقيد المستوى الحرفي 218
ـ تراث الشروح ومساوئه 249
ـ الشعر والتأويل السياسي 289

4ـ الرؤيا اليوتوبية شرقًا وغربًا 309
ـ اليوتوبيا والعلمانية 312
ـ ميول يوتوبية في الكونفوشيوسية 323
ـ التنويعات الأدبية 336
ـ الوحدة العظمى كرؤيا اجتماعية 349
ـ كانغ يووي والنزعة اليوتوبية في الصين الحديثة 359
ـ فساد النخبة 377

5ـ الخاتمة: القراءة والسياسة 397
ـ القراءة من أجل التخريب السياسي 402
ـ القراءة السياسية وما يترتب عليها 421

ثبت المصطلحات: عربي ـ إنكليزي 441

ثبت المصطلحات: إنكليزي ـ عربي 447

المراجع 453

الفهرس 471

شكر



كان لزمالة البحث التي قدمتها إلي رئاسة جامعة كاليفورنيا في العلوم الإنسانية إسهامها الجزئي في دعم هذا الكتاب، حيث يسّرت لي الشروع فيه، ثم جاءت منحة جامعة سيتي (City) في هونغ كونغ ومنحة بحثية أخرى محدودة لتساعدا في استكماله. وأنا ممتنّ لهاتين الجامعتين اللتين عملت فيهما، لما وفرتاه لي من بيئة ممتعة ومشجعة ومحفزة فكريًّا مارست فيها العمل والتفكير والكتابة.

قدّم إلي العديد من الأصدقاء وافر العون وضروب المساعدة السخية طوال أعـوام، وأود أن أذكر على نحو خاص دانيال آرون (Daniel Aaron)، وأنطوني سي. يو (Anthony C. Yu)، وهاون سوسي (Haun Saussy)، وريتشارد ج. سميث (Richard J. Smith)، ورونالد إيغان (Ronald Egan)، وليزا رافالز (Lisa Raphals) لقراءتهم مسوّدة الكتاب والتعليق عليها في مراحلها الأولى، ودونالد ستون (Donald Stone) وكانغي سن تشانغ (Kang-i Sun Chang) وروث أبروبرتس (Ruth apRoberts)، لصداقتهم وتنوع أفكارهم. وقد ساعدني ديفيد غليدن (David Glidden) على فهم الأفكار الإغريقية ـ الرومانية بصدد العصر الذهبي وما فعل أوغسطين (Augustine) لتخريبه... أنا مدين بالكثير لهؤلاء الأصدقاء. وفي

حال لم يُذكر خلاف ذلك، فإني أتحمل مسؤولية كل الترجمات عن الصينية، وبعض الترجمات عن الفرنسية. وأنا ممتنّ جدًّا لديفيد دامروش (David Damrosch) لاحتفائه السخي ودعمه القوي ونصيحته الحكيمة، ما ساعدني على تنسيق مادة هذا الكتاب. وأود أن أشكر برنهارد كندلر (Bernhard Kendler)، المحرر التنفيذي لمنشورات جامعة كورنل، الذي قدَّمت لي ثقتُه بقيمة الكتاب أقصى درجات التشجيع، وأنا حقًّا أقدرها عاليًا.

هنالك قسم صغير من الفصل الأول كنت قد قدمته في حلقة دراسية أقامها البرنامج الوطني لدعم البحوث الإنسانية (NEH) في جامعة رايس، ثم في جامعة ترير في ألمانيا. وقد ظهر هذا القسم في كتاب **الفكر الصيني في سياق عالمي: حوار بين المداخل الصينية والغربية** (*Chinese Thought in a Global Context: A Dialogue between Chinese and Western Philosophical Approaches*) تحرير كارل هاينز بوهل (Karl-Heinz Pohl) (Leiden: Brill, 1999). وأود أن أشكر الأستاذ ريتشارد ج. سميث على دعوتي إلى رايس، والأستاذ الدكتور بوهل على دعوتي إلى ترير لتقديم العرض. كما نُشر جزء آخر من الفصل الأول لأول مرة في عدد خاص من **كوليج ليترتشر** (*College Literature*) (تشرين الأول/ أكتوبر 1996). وأود أن أشكر باترك كولم هوغان (Patrick Colm Hogan) ومحرري المجلة لموافقتهم على ضم ذلك المقال هنا في صيغة معدلة. وقد استخدمت في سياق الفصل الثاني أفكارًا أو جدالات ظهرت لأول مرة في مقال نُشر في مجلة

الأدب المقارن (*Comparative Literature*) (صيف1987). وأود أن أشكر محرري تلك المجلة لتوفيرهم منتدًى لي منذ عدة سنوات لتقديم قراءتي المقارنة لـ«نشيد الأناشيد» والتعليقات الكونفوشيوسية على **كتاب الشعر** (*Book of Poetry*). كما ألقيتُ جزءًا من الفصل الرابع لأول مرة في محاضرة مهنية افتتاحية في جامعة سيتي في هونغ كونغ، ثم في مؤتمر هيغن في ألمانيا، وقد ظهر في ما بعد في مجلة **دراسات يوتوبية** (*Utopian Studies*) (صيف 2002). وأنا ممتنّ لجمهوري في هونغ كونغ، وأود أن أشكر ليورن روزن (Jörn Rüsen) دعوتي إلى مؤتمر هيغن، وللايمان تاور سارجنت (Lyman Tower Sargent) موافقته على استخدامي المقالة المنشورة هنا. وقد خضعت كل هذه الأجزاء التي سبق نشرها للمراجعة والتوسيع.

خضعت بعض الأفكار الواردة في هذا الكتاب للاختبار في ندوة دراسات عليا دامت ستة أسابيع عن الأمثولة والتأويل في تورنتو في آذار (مارس) وبداية نيسان (أبريل) 2004. وأنا ممتنّ للأستاذ أميلكار ايانوشي (Amilcare Jannucci)، إذ دعاني لأكون الزميل المتميز الزائر لعامي 2003 و2004 في مركز العلوم الإنسانية في جامعة تورنتو، وهو ما وفر لي الفرصة لتدريس تلك الحلقة الدراسية في مركز الأدب المقارن. وبالطبع أود أن أشكر كل طلبتي الذين حضروا تلك الحلقة الدراسية وأبدوا اهتمامًا صادقًا وحرصًا متفانيًا، وكذلك الأستاذين جون لين (John Lynn) وسونيا أرنتزن (Sonja Arntzen) لصداقتهما ودعمهما المعنوي.

زوجتي ويلن وابنتاي سيليا وكارولين قدَّمن لي دائمًا المحبة والدعم، وانتظرن بصبر اكتمال هذا الكتاب، وأنا مدين لهن بأكثر من كلمات الشكر. ومع الانتهاء من هذا الكتاب الذي أتناول فيه بعض قضايا قراءة الأدب الذي ظل يثير اهتمامي منذ أيام دراستي الأولية، أفكر على نحو خاص بوالدِي، الذي عرّفني لأول مرة إلى عجائب الكلمة المكتوبة: لكنه غادرني على عجل حتى قبل أن أبلغ سن المراهقة. إن فقدان الوالدين في سن مبكر لهو حقًّا ضرب من سوء الطالع، لكن الذكرى الصغيرة التي تبقى في ذهن الإنسان تتعزز قيمتها بسبب ذلك.

إلى ذكرى أبي أهدي هذا الكتاب مع ذكريات طفولتي الأولى وحبي الدائم.

جانغ لونغزي

غرانجور فيلا

كاولون، هونغ كونغ

الفصل الأول

المقدمة: مصداقية الفهم العابر للثقافات

يتساءل المتشكك ميشال دو مونتين (Michel de Montaigne) «ماذا أعرف؟» (Que sais-je?). إذا كانت مصداقية المعرفة سؤالًا أساسيًّا ينطبق على فهم الذات، فإن أهمية هذا السؤال قد تزداد إلحاحًا عندما يحاول المرء فهم أمور تنتمي إلى لغات وثقافات متباعدة تشكّل هويات وتقاليد وتواريخ شديدة الاختلاف. لذلك يمكن الصين أن تقدم للفهم العابر للثقافات (cross-cultural understanding) اختبارًا مفيدًا، ذلك لأن المسافة الفاصلة بين الصين والغرب بحد ذاتها، بالمعنيين الجغرافي والثقافي على حد سواء، تجعل من المهم على وجه الخصوص البدء من اختبار إمكان المعرفة قبل أي شيء آخر، أي الأسس التي يمكن المرء اعتمادًا عليها ادعاء فهم الأشياء واستخدام المصطلحات والمفاهيم استخدامًا شرعيًّا، واكتساب المعرفة على مستوى عابر للثقافات. يمكننا أن نواجه هنا شكّيةً تذهب إلى ما هو أعمق من نزعة دو مونتين، شكّية لا تسأل «ماذا أعرف؟» ولكنها تذهب في سؤالها أبعد، إلى «كيف أعرف؟»، أو «كيف أستطيع أن أعرف؟». إن هذا السؤال لا يتحدى محتوى المعرفة فحسب، ولكنه يتحدى إمكانها نفسه، وهو يثير الشكوك في صلاحية الفهم العابر للثقافات، وقابلية العبور البين ـ ذاتي (intersubjective) للوعي والحساسية.

يحاول هـذا الكتاب أن يجيب عن الأسئلة الملحَّة الخاصة بالمحتوى والكيفية التي يتعرف بها المرء إلى الثقافات المختلفة، وأن يتساءل عن شرط المعرفة المكتسَبة خارج حدود المرء اللغوية والثقافية، وأن يؤسس أرضية نظرية لمصداقية الدراسات الخاصة بعلاقات الشرق والغرب. وبالرغم من أن مناقشة مثل هذه القضايا يمكن أن تغطي موضوعات واسعة النطاق، فإنها تركِّز هنا على قراءة الأدب، وعلى العلاقة بين النص والقراءة، وخصوصًا سؤال الأمثولة والتأويل الأمثولي. تصبح الأمثولة، وهي مجاز (trope) إغريقي وغربي في أساسه، اختبارًا مناسبًا لإمكان الفهم العابر للثقافات. وستكون المشكلة الرئيسة التي يبحثها هذا الكتاب إمكان استخدام مفهوم الأمثولة ـ وأعني تحديدًا النص الذي يتضمن معنى ثنائيَّ التركيب ـ على نحو مفيد في مناقشة النصوص والتأويلات في الصين كما هو في الغرب، أو إن شئنا صياغةً أخرى، إمكان ترجمة الأمثولة لا على المستوى اللغوي وحسب، ولكن على المستوى المفهومي عبر فجوة الاختلافات الثقافية أيضًا.

يؤسس الفصل الأول أفكارًا أساسية تهدف إلى تهيئة الأرضية لطرح قضية الدفاع عن وجود الأمثولة في سياق التقليد الصيني. ويناقش الفصل الثاني مشكلة التأويل الأمثولي في قراءة نصين معتمَدين مؤثِّرين في الغرب والشرق على التوالي: التأويل التوراتي لـ«نشيد الأناشيد» والشروح التقليدية على **كتاب الشعر** الصيني. ثم يستكشف الفصل الثالث سؤال التأويل الأمثولي عبر مقدماته الأيديولوجية: وهو يجادل دفاعًا عن أهمية المعنى الحرفي بوصفه

الأرضية التي يمكننا انطلاقًا منها التمييز بين مختلف القراءات الأمثولية وتقويمها، بينما نحن نتحصن ضد سوء الفهم وسوء التأويل المقصودين. ويتناول الفصل الرابع الأدب اليوتوبي والمضاد لليوتوبي بوصفه أمثوليًّا من حيث الأساس، ذلك أن اليوتوبيا تعبر عن الرغبة في رؤيا اجتماعية تقع دائمًا في ما وراء الواقع الذي نعرفه ووراء لغة الوصف اليوتوبي، وهي بذلك تدعونا إلى بلوغ عالمها بمخيلة جريئة. بالرغم من ذلك، فإن من المفارقات أن ينطوي المثال اليوتوبي على بذرة نفيه الجدلي، وهو بذلك يولّد اليوتوبيات المضادة التي تكشف جانبًا من معناه المثالي، أو مستوى آخر منه. أخيرًا، يقدم الفصل الخامس بعض الأفكار عن المضامين السياسية للقراءة الأمثولية. ولأن السياسة، بما هي نمط تأويلي، تتطلب التزامًا وولاءً، فإن التأويل الأمثولي يمكن أن يتكشف عن تنكُّب مسؤوليات سياسية وأخلاقية. ويبقى قرار التأويل في نهاية المطاف انحيازًا تترتب عليه نتائج سياسية.

لكن مناقشة الأمثولة تشكل جزءًا من مشكلة أوسع هي جدوى الفهم العابر للثقافات. ذلك هو السبب في أن سؤال دو مونتين وجيه، وعلينا للإجابة عنه دراسة النصوص والتأويلات على جانبي الفاصل اللغوي والثقافي، وأن نبدأ من المسافات الواقعية والمتخيلة بين الصين والغرب.

عن السمك والمعرفة: إمكان ترجمة المصطلحات

قبل أن ننظر في مسألة الفهم العابر للثقافات من كثب، فلنتأمّل ابتداءً الجدال التالي وقد صيغ حوارًا ظريفًا بين فيلسوفين صينيين

من القدماء هما: زوانغزي (Zhuangzi) (369؟ـ 286؟ ق.م.) ومنافسه الماكر (بالرغم من أنه يخسر المنافسة على الدوام) هوايزي (Huizi). وجاءت محاورتهما الممتعة عن مصداقية المعرفة لتضيء بعد ذلك الدرب أمام حالة المعرفة والمتعرَّف إليه، فتساعدنا بذلك في التركيز على الافتراضات النظرية في محاولتنا تحقيق الفهم العابر للثقافات:

«يتمشى زوانغزي وهوايزي على الجسر فوق نهر هاو (Hao)، فيقول زوانغزي: «انظر إلى هناك، قطيع من سمك المنوة يسبح بحريّة ودَعَة. تلك هي سعادة السمك». فيجادله هوايزي: «حسنًا، أنت لست سمكة، كيف أتتك معرفتك عن سعادة السمك؟». يردّ عليه زوانغزي: «أنت لست أنا، كيف عرفتَ أن لا علم لي بسعادة السمك؟». يجيب هوايزي: «أنا لست أنت، لذلك من المؤكد أنني لا علم لي بك. لكنك لست سمكة بالتأكيد، وهذا يكفي لاستكمال القضية في أنك لا تعلم ما هي سعادة السمك». يقول زوانغزي: «هل نعود من حيث بدأنا؟ عندما قلتَ: كيف أتتك معرفتك عن سعادة السمك؟ كان سبب سؤالك أنك تعرف بالفعل أني أعرف ذلك. عرفته على نهر هاو»[1].

تؤكد العبارة الأخيرة، أن زوانغزي عرف سعادة السمك «على نهر هاو»، كما يلاحظ أنغس تشارلز غراهام (A. C. Graham)، المصداقيةَ النسبية للمعرفة، «فكل ما نعرفه نسبيٌّ بحسب وجهة نظرنا»، أي أنه مكتسب تحديدًا في موضع بعينه في عالم المرء

---

(1) Guo Qingfan (1844-95?), *Zhuangzi jishi*, xvii, in vol. 3 of *Zhuzi jicheng* (Beijing: Zhonghua, 1954), pp. 267-268.

سيشار إليه في ما يلي اختصارًا بكلمة «زوانغزي» *(Zhuangzi)*.

المعيش، ويرتبط بالكلية المقيّدة في «موقفه العيني الصلب»[2]. إن التأكيد هنا بموقع الظرفية أمر مهم، لأنه يضع المعرفة في سياق واقعي محدد، تاريخي، وهو بذلك يميزها من الفكرة المجردة الخاصة بمعرفة شاملة متعالية تعتمد العقل الخالص. يبدو زوانغزي هنا وكأنه ينطق بمفهوم للمعرفة مترسخ في التاريخية، يدعمه ضرب من المخيلة التقمصية التي تستند إلى طرق محددة ترتبط بها الذات العارفة مع الموضوع المعروف، لا على الكلية التجريدية للملكات العقلية. وربما يكون هذا الضرب من المعرفة مما يذكرنا بفكرة أرسطو عن المعرفة العملية، في تمييزه بين **التدبّر والحصافة** (phronesis) والمعرفة (episteme)، أو المعرفة العملية والمعرفة النظرية، وهو تمييز ـكما يرى غادامير (Gadamer)ـ «لا يمكن ردّه إلى ذلك التمييز بين الصائب والمحتمل، إذ تعدّ المعرفة العملية أو التدبّر نوعًا آخر من المعرفة»[3]. وهكذا، يؤكد زوانغزي في تصديه لتحدي الشكية، القيمةَ الإدراكيَّةَ لمعرفته، المتموضعة بوصفها معرفة صائبة، على الرغم من أنه يقرّ تمامًا بتناهيه، واحتمال وقوعه ـبما هو إنسانـ في الخطأ أيضًا، لكننا حين نتكلم عن معرفة زوانغزي

---

(2) انظر: Graham, *Disputers of the Tao*, p. 81.

(3) Gadamer, *Truth and Method*, p. 21.

وللمزيد عن مفهوم **التدبّر** (*phronesis*) انظر: أرسطو، **علم الأخلاق، إلى نيقوماخوس**: «كون الحكمة العملية ليست معرفة علميةً أمر جلي؛ لأنها كما ذكرنا من قبل تهتم بالحقيقة الخاصة القصوى، وذلك لأن الشيء الذي يُطلب الإقدام على عمله ينتمي إلى هذا النمط»، VI, 8, *The Basic Works of Aristotle*, ed. Richard McKeon, p. 1030.

المتموضعة بوصفها تدبرًا، فإننا نستجلب التحدي الشكي ذاته، إذ نحن نضع أنفسنا في موضع زوانغزي، الذي يكون فيه إمكانُ المعرفة نفسه من وجهة نظر المتشكك، موضعَ تساؤل قوي، وهذا في الواقع السؤال الذي بدأنا منه ذاته، السؤال أو الشك في إمكان الفهم العابر للثقافات: هل يمكننا الكلام عن زوانغزي وأرسطو في سياق واحد؟ هل يدافع زوانغزي عن المعرفة بوصفها تدبرًا؟ هل يمكن مثل هذه المصطلحات والمفاهيم أن تترجم إطلاقًا؟ هذه هي الأسئلة الأهم التي يجب علينا التصدي لها قبل أن ندّعي بلوغ أي معرفة عابرة للفجوات اللغوية والثقافية.

تدّعي المجادَلة «فوق نهر هاو»، شأنها شأن المجادلات الحكائية (anecdotal) المشابهة الأخرى في الـ«زوانغزي»، عرض فلسفة زوانغزي وتقديمها على أنها أكثر رقيًا من المواقف المنافسة. إن ما يثير الإعجاب في هذه الحكاية الخاصة هو روحها المرحة التي «تحقق عبر محاكاتها الجدالَ المنطقي في شكل ساخر، أمانةً أكبر لتفاصيل بنيتها من أي شيء آخر في الـ«تشانغ ـ تزوي» (Chuang-tzŭ)»[4]، كما يرى غراهام. لكن غراهام يقصّر في تحقيق توقُّعنا منه أن يُبرز القوة الكاملة لجدال زوانغزي، عندما يشير إلى أن الفيلسوف في هذا المقطع «يسخر من [هوايزي] لأن الأخير يبالغ في منطقيته»، وأن زوانغزي «لا يستطيع أن يقدم إجابةً عن سؤال 'كيف نعرف؟' عدا تحديد وجهة النظر التي منها تتوفر لنا المعرفة»[5]. ولكن بمقدار

(4) Graham, *Chuang-tzŭ: The Inner Chapters*, p. 123.

(5) Graham, *Disputers of the Tao*, pp. 80 _ 81.

تعلق الأمر بالمعرفة العملية أو المعرفة الأخلاقية تكون وجهة النظر التي يكتسب بها المرء معرفته هي المنظور الوحيد المتاح في الفهم الإنساني، وهو ما يعني القول إنَّ المعرفة البشرية تكون متموضعةً ومشروطة، وحقيقتها متناهية ونسبية في الغالب الأعم.

ليست معرفة زوانغزي عن السمك مطلقة، بمعنى أنه لا يستطيع أن يتوفر على المعرفة التي يمتلكها السمك وحده عن نفسه، لكن أي معرفة ذات قيمة تكاد لا تكون مطلقةً بهذا المعنى. يقترح زوانغزي أن المرء لا يحتاج إلى أن يكون سمكة لتتوفر له معرفة عن السمك، ذلك لأن في معرفة المرء دائمًا شيئًا منه. وفي ادعاء زوانغزي المعرفةَ هزل واستمتاع بتقمص دور من دون شك، متعة بالنيابة تعبّر عن سعادته هو لرؤية الحركة الحرة الرشيقة لسمك المنوة، وهي متعة يخطِّئها أو يتجاهلها هوايزي تمامًا، من خلال تشكيكه بالمصداقية المنطقية لادعاء زوانغزي. لكن النقطة الحاسمة التي يقدمها زوانغزي في هذا المقطع، كما أفهمه، أنه لا يقابل منطق هوايزي الجاف بسفسطائية فضفاضة زلقة، بل بمتابعة ذلك المنطق بقوة إلى نهايته القصوى (أو إن شئنا الدقة في هذه الحالة إلى نقطة بدايته)، حيث ينقلب إلى نفيه. يرى زوانغزي أنك إذا كنت تتخذ موقف الشك التام في إمكان المعرفة، فإن عليك إما أن تكفَّ عن إثارة أي أسئلة على الإطلاق ما دام من يسأل يفترض بالفعل إمكان اليقين في معرفة شيء مجهول، وإما ـ وهو ما يقودنا إلى النتيجة ذاتها ـ أن يقرَّ المرء بتوافر اليقينية المفترضة في معرفته السلبية، وهو ما يعني أن زوانغزي بردّه جدال هوايزي إلى نهايته عبر برهان نقض الخُلف (ad absurdum)، يُظهر

أن خصمه لا يمتلك ما يكفي من المنطق، وأن الشكيَّة (skepticism) في المعرفة تفترض مسبقًا ـ على نحو تهكمي لكنه ضروري ـ وجودَ معرفة ما، وأن الإجابة عن سؤال «كيف تعرف؟» موجودة ضمنًا في السؤال، فقط لأنه يسأل عن شيء يُفترض أنه معروف بالفعل.

بهذا يتضح أن الشكيّة والمعرفة تتضمن إحداهما الأخرى في علاقة جدلية. لاحظ أن هوايزي بالرغم من كل شكوكه في معرفة زوانغزي لا يمر بلحظة شك واحدة في ما يعرف هو، تحديدًا في أن زوانغزي ليس سمكة، ولا يعرف بالتالي سعادة السمك. وتبقى معرفةُ هوايزي السلبية طوال المحادثة (قناعتُه بأن ثمة اختلافًا بين زوانغزي والسمك، بين «أنت» و«أنا») مطروحةً بأقصى درجات الإيجابية والثقة، لذلك فإن موقفه الشكيّ تجاه المعرفة يستند إلى ثقته، من دون تأمل في معرفته السلبية بصدد الاختلاف بين الأشياء. وفي المقابل، فالتمييز بالنسبة إلى زوانغزي عشوائي، والاختلاف بين الإنسان والسمكة ليس بأي حال حقيقة معطاة قبليًا (a priori). وهكذا، يؤكد هوايزي بطرحه الاختلاف على أنه حقيقة معروفة لا تخضع للسؤال، بالفعل إمكان المعرفة رغمًا عنه. يثبت زوانغزي أنه الأعمق في تساؤله بصدد منطقية التمييز ذاتها، بينما لا يبلغ هوايزي ذلك المستوى من التساؤل أبدًا. ولكن إذا كان هوايزي قادرًا على امتلاك معرفة عن زوانغزي تجسِّر بينهما فجوة الفروق بين الذوات (بين «أنت» و«أنا»)، فإن علينا أن نقبل من زوانغزي معرفته عن السمك التي تجسِّر فجوة أخرى من البينية الذاتية (بين «الإنسان» و«السمك»)... هكذا قرأ الشراح الصينيون تقليديًا هذا المقطع في

الواقع[6]. وعلى الرغم مما قد يبدو حكمًا مضادًّا للحس الفطري، فإن مثل هذه القراءة تتبع منطقًا صارمًا يرفض التسليم بأي فكرة تقليدية بخصوص الاختلاف.

قد يعترض أحدهم بأن الاختلاف بين الإنسان والسمك ينتمي إلى نمط مختلف عن ذلك الذي ينتمي إليه الاختلاف بين زوانغزي ومنافِسه الفيلسوف، وبأن الاختلاف الأول أكثر جلاءً من الأخير، لكننا في هذه الحالة نجادل، كما فعل هوايزي، على أساس فكرتنا التقليدية عن الاختـلاف. فبدلًا من الشك في إمكان المعرفة، نحن نؤكد ضمنًا، كما فعل هوايزي مرة أخرى، اختلافات متنوعة الضروب والدرجات بوصفها حقائق معطاة معروفة حدسًا بالفعل. غير أن لزوانغزي مزاجًا فلسفيًّا يبتعد به، لقوَّته، عن مثل هذه الأفكار التقليدية. إذا كان كل شيء إما هذا (shi) أو ذاك (bi)، فإنه يتساءل إن كان ثمة تمييز واقعي بين الفئتين عدا ما يرشح عند النظر إليهما من منظور معين. تقوم الوظيفة الإشارية لكل الكلمات والمقولات على أساس وجهة نظر معينة، أي مركز وعي معين يتمُّ النظر منه إلى بقية العالم على أنه متمايز، ومتشظ، وقابل للمعرفة. ولكن يقول زوانغزي، «كل هذا هو ذاك أيضًا، وكل ذاك هو هذا أيضًا. يمتلك ذاك معنى

---

(6) في تفسير هذا المقطع، يعيد تشنغ تسوانينغ (Cheng Xuanying) (في الفترة بين 637 و655)، صياغةَ رد زوانغزي على هوايزي على الشكل التالي: «إذا كنت تجادل في أنني لست سمكة وبالتالي لا يمكن أن أعرف شيئًا عن السمك، إذًا كيف تستطيع، وأنت لست أنا، أن تعرف شيئًا عني؟ إذا لم تكن أنا ومع ذلك تستطيع أن تعرف شيئًا عني، إذًا أستطيع بالرغم من أني لست سمكة أن أعرف شيئًا عن السمك». انظر: *Zhuangzi*, xvii, p. 268.

الصواب والخطأ، ويمتلك **هذا** معنى الصواب والخطأ أيضًا. فهل هناك وجود **لهذا** وذاك أم لا وجود لأشياء من قبيل **هذا** وذاك؟»[7].

إن مثل هذه العقلنة الشكيّة والنسبوية ذات دلالة عند زوانغزي، لكنها تفيد في زحزحة التشبث بالاختلاف على أنه الأساس لمعرفة مطلقة.

يميل زوانغزي في «رؤياه التركيبية» العظمى للكون، إلى رؤية كل الأشياء متساوية في ما بينها في حالتها البدائية، الطبيعية غير المتمايزة، وإلى اعتبار كل تمايز فعلًا عشوائيًّا يسهّل الفهم الإنساني[8]. والمساواة بين الأشياء أو عدم تمايزها هو الموضوع المركزي في الفصل الثاني من الـ«زوانغزي»، حيث يروي أحد أحلامه الفاتنة، ويدعي الفيلسوف أنه غير متأكد إن كان في حلم أو في يقظة، إن كان إنسانًا يحلم بأنه فراشة أو فراشة تحلم بأنها زوانغزي الفيلسوف[9]. إلا أنه بالرغم من ذلك لا ينكر ـ على النقيض ـ الفروق كلّها أو جدواها، بل ما ينكره بالفعل هو منح أي قيمة خاصة للاختلاف أو

---

(7) *Zhuangzi*, ii. p. 32.

(8) يعود مصطلح «الرؤيا التركيبية» إلى غراهام. يؤكد غراهام أن موضوع الفصل الثاني من الـ«زوانغزي» هو «الدفاع عن رؤيا تركيبية ضد الكونفوشيوسيين، والموهويين (Mohists) والسفسطائيين الذين يحللون ويميزون بين البدائل، ويتجادلون في ما هو صواب أو خطأ». انظر: Graham, *Chuang-tzŭ: The Inner Chapters*, p. 48.

(9) انظر: *Zhuangzi*, ii, pp. 53-54.

بالرغم من أن مونتين أقل راديكالية في شكّه بصدد الاختلاف بين الهويات، فإنه يسأل في سياق مختلف: «عندما ألعب مع قطتي، من يعلم أني لست أداة للهوها، وليست هي أداة لهوي؟» «Apology for Raymond Sebond,» *The Complete Essays of Montaigne*, 2:12, p. 331.

للمعرفة السلبية التي تعتمد عليه، فهو يظهر بكشف الافتراضات غير المعلنة في جدال هوايزي، أن كل المعرفة، سواء أكانت سلبية أم إيجابية، لا تمتلك إلا مصداقية نسبية، وأن اللحظة السلبية تتضمن بالضرورة لحظة قبلية على معرفة التمايز الإيجابية وتعتمد عليها. لذلك، فإن غراهام مصيب في نهاية المطاف عندما يرى الجدال برمته بين زوانغزي وهوايزي على أنه جدال يدعم نسبية المعرفة. ومن غير المقبول الإصرار إما على المصداقية المطلقة للمعرفة، وإما على استحالتها المطلقة، وسيكون في طرح دعوى صدق تعتمد معرفة سلبية المقدارُ ذاته من الادعاء الذي تتصف به مقولة دوغمائية بخصوص الحقيقة.

النسبوية والكلية والخلاف بشأن الطقوس

يقع سؤال مصداقية المعرفة أو ـ كما يقول ديفيد د. بَك (David D. Buck) ـ كيفية «تأسيس الفهم ونقله عبر حدود اللغة والجغرافيا والثقافة والزمان»، في «صلب الدراسات الآسيوية»، ويصح القول في صلب الدراسات العابرة للثقافات عمومًا[10]. يعرّف بَك النسبوية (relativism) الثقافية والكلية التقويمية بأنهما أكثر النماذج استخدامًا في الدراسات الآسيوية، ويصف لبّ التفكير النسبي بإيجاز بليغ، فيراه موقفًا شكيًّا تجاه «قضية إن كان ثمة أدوات مفهومية يمكن بها فهم السلوك البشري والمعنى وتأويلهما بطرق تكون صحيحة على

---

(10) Buck, editor's introduction, «Forum on Universalism and Relativism in Asian Studies,» *The Journal of Asian Studies*, vol. 50 (February 1991), p. 29.

مستوى ما بين الذوات»[11]. لكن إمكان الكلام عن السلوك الإنساني يعني بحد ذاته اعترافًا فعليًا بإمكان الفهم ما بين الذوات، وإلا لن يقدر المرء بخلاف ذلك أن يقدم وصفًا تجريبيًا إلا لسلوكه الخاص، لا يتعدى فيه أبدًا الشخصي والذاتي تحديدًا، ثمَّ يقارنه مع سلوك أي شخص آخر من أجل اكتساب معرفة تتصل بالحالة الإنسانية، أي البينذاتية. غير أن ملاحظة بَك تتصل بالفهم العابر لفجوة اللغات والثقافات، التي هي افتراضًا فجوة أشدُّ اتساعًا من تلك الخاصة بالتفاعل الخالص بين الذوات، وفيها يُفترض أن الاختلافات الثقافية المعنية تكون أعظم بكثير من الاختلافات الموجودة في داخل الثقافة ذاتها. يثير بَك في إطار الدراسات العابرة للثقافات السؤال إن كانت الأدوات المفهومية المطلوبة متاحةً عبر فجوات الاختلافات الأساسية.

يبدو المفكر النسبوي الذي يقدمه بَك في إدراكه أهمية الاختلافات اللغوية والوطنية والإثنية وغيرها، وفي إثارته الشكوك بصدد إمكان استخدام الأدوات المفهومية الصحيحة على مستوى ما بين الذوات، قريب الشبه من هوايزي، الذي يستند اعتراضه على زوانغزي ـ كما رأينا ـ إلى إدراكه وجود اختلافات أساسية. وقد يبدو زوانغزي نفسه أشبه بالمفكر الكلي في افتراضه حساسية مشتركة ومعرفة عامة تتجاوزان الاختلاف أو التمايز. لا يبدو موقع المفكر الكلي كما يصفه بَك تعميميًا في حقيقته، بل هو موقع ثقافي متعين، لأنه مرتبط بالكولونيالية الغربية والإمبريالية، أي الموقع المركزي

(11) Ibid., p. 30.

الإثني الذي يتبناه الأوروبيون والأميركيون الشماليون الذين «يؤمنون على نحو شوفيني بأن حضارتهم أرقى من سواها»[12]. يمكن أن نرى هنا تأثير النموذج (paradigm) ذي الصيغة النسبوية في دراسة الثقافات والمجتمعات الغربية، وهو نموذج ظل يوطد حضوره على نحو متزايد منذ ستينيات القرن العشرين، عندما بدأ الفلاسفة الغربيون والأنثروبولوجيون الثقافيون الجدال دفاعًا عن الاتساق الداخلي للقيم والقناعات الثقافية، ودعوا إلى ضرورة الابتعاد عن الآراء الغربية الضيقة المركزية الإثنية وتجنب فرضها على الثقافات غير الغربية. يبدو هذا الموقف إيماءة تستحق الثناء أخلاقيًّا في باب النقد الثقافي، يحاول الأساتذة الغربيون باعتمادها أن ينأوا بأنفسهم بصدق عن النزعة العنصرية والهيمنة الثقافية لماضٍ استعماري غربي محرج وخاطئ.

لكن تغيير النماذج المعتمدة في الدراسات الثقافية يثبت أنه أكثر تعقيدًا بكثير من مجرد شجب الكولونيالية. كما يجادل ريتشارد برنشتين (Richard Bernstein) بأن هنالك في مجمل نطاق العلوم الإنسانية والاجتماعية في الحقبة الحالية «حركة تترك الوثوق باتجاه الشكيّة بصدد القواعد والمناهج ومعايير التقويم العقلي»، ونتيجة لذلك صار النموذج النسبوي طاغيًا في كل مكان. «هنالك ما يمكن أن يُعدّ حماسةً لتبني أشكال النسبوية كافة، سواء أكنا نتأمل طبيعة العلم أم المجتمعات الغربية أم حقبًا تاريخية مختلفة أم نصوصًا مقدسة أو أدبية، ونحن نبقى نسمع أصواتًا تقول لنا إنّه لا وجود 'لحقائق

(12) Ibid.

جوهرية صلبة' و'كل شيء مقبول' تقريبًا»[13]. ما أن تُفضح العقائد الوضعية القديمة المتعلقة بالواقع، والموضوعية والعقلانية والحقيقة بوصفها تحيزات وأوهامًا، وما أن تنهار الموضوعية الصارمة والواقعية الميتافيزيقية، حتى يختفي كل ما يبدو قادرًا على إيقاف حركة البندول (الرقّاص) في تحول نموذج الفكر من الموضوعية إلى النسبوية.

في هذا المجال يكون الخلاف بصدد أعمال بيتر ونتش (Peter Winch) عظيم الأهمية. يؤكد ونتش، استنادًا إلى مفهوم لودفيغ فتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein) عن الألعاب اللغوية، مجادلًا ضد الفكرة الوضعية بصدد الحقيقة الموضوعية التي ترى عدم تطابق المعرفة أو الحقيقة مع أي واقع خارج اللغة التي يُعبّر بواسطتها عن تلك المعرفة أو الحقيقة، وأن الثقافات المختلفة يمكن أن تفهم الواقع بطرق مختلفة، وأن لها قواعدها المتميزة التي تحكم ممارستها ألعابها اللغوية. يقول ونتش في واحد من أكثر مقالاته إثارةً للخلاف «ليس الواقع ما يمنح اللغة المعنى. ما هو واقعي وما هو لاواقعي يتجلى في المعنى الذي تمتلكه اللغة»[14]. إذا كانت الثقافات المختلفة كلها أشكالًا مختلفة من الحياة، منخرطة في ألعاب لغوية مختلفة، وإذا لم يكن ثمة شيء خارج اللغات المتنوعة يوفر أساسًا مستقلًّا لدعم الوصف والتقويم، فإن هذا النمط من التفكير سيعود لا محالة إلى نسبوية ثقافية كاسحة ترى مختلف الثقافات عصية على المقايسة

---

(13) Bernstein, *Beyond Objectivism and Relativism*, p. 3.

(14) Winch, «Understanding a Primitive Society,» in *Ethics and Action*, p. 12.

كليًّا، ولا يفهمها إلا أولئك الذين يعيشون داخل حدود النظام الثقافي المحدد. وجدال ونتش يميل بنا إلى مثل هذه النسبوية تحديدًا، بالرغم من أنه هو نفسه يؤكد أن «لا بد لأفكار الناس ومعتقداتهم من أن تخضع للتدقيق بالإحالة إلى شيء مستقل، إلى واقع من نوع ما»، ويرفض بوضوح «نسبوية بروتاغورية متطرفة»[15]. يحاول برنشتين تنقية جدال ونتش من النسبوية ذاتها التي ينكرها ونتش، لكنه يبرز هو الآخر في نقده الجانبَ الخلافي في أعمال ونتش الذي يبدو أنه «يفضي بالفعل إلى شكل جديد متطور من النسبوية»[16]. يقول ونتش إن على عالم الاجتماع وهو يواجه مجتمعًا غريبًا عنه، المشاركة في لعبة لغوية مختلفة عن لعبته اللغوية الخاصة، وإن «على فهمه التأملي أن يفترض مسبقًا بالضرورة، إذا ما أريد له أن يُعدّ فهمًا أصيلًا على الإطلاق، الفهم اللاتأملي (البدهي) (unreflective) لمن ينتمي إلى تلك الثقافة»[17]. وهو ما يعني أن على عالم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أن يعطل آراءه الخاصة، وأن يفكر ويشعر ويتحرك كونه واحدًا من أبناء تلك الثقافة الغريبة، لكي يفهمهما «على نحو لاتأملي» من وجهة نظر المواطن المنتمي إليها.

لكن الكيفية التي يستطيع أي كان أن يحقق بها «فهمًا لاتأمليًّا» في تفكيره بثقافة مختلفة تبقى أمرًا غامضًا. إذا كانت صفة «اللاتأملي»

---

(15) Ibid., p. 11.

(16) Bernstein, *Beyond Objectivism and Relativism*, p. 27.

(17) Winch, *The Idea of a Social Science and Its Relation to Philosophy*, p. 89.

تعني الاستيعاب والتقمص إلى حد غياب الوعي بقواعد اللعبة اللغوية نفسها، فإن للمرء أن يتساءل كيف يمكن أي شخص دخول لعبة مختلفة في المقام الأول والمشاركة فيها؟ يصل ذلك في استحالته معرفة سعادة السمك كما تعرفها سمكة. إن الرغبة في الهرب من تحيزات المرء وفي افتراضه وجهة نظر غريبة، كما يلاحظ برنشتين، تستعيد ببساطة «حركة موازية في هرمينوطيقا (hermeneutics) القرن التاسع عشر وكتابته التاريخية ساد فيها الاعتقاد أن بإمكاننا على نحو ما القفز خارج جلودنا ومفاهيمنا وأحكامنا المسبقة لنفهم أو نعرف الظاهرة كما هي بذاتها»[18]. وهذه الرابطة مع الهرمينوطيقا الرومانتيكية في فكر ونتش تراها جورجيا ورنكه (Georgia Warnke) أيضًا. تسأل ورنكه: «هل يفترض ونتش، كما كان دلتاي (Dilthey) يفترض، أن بإمكان علماء الاجتماع مغادرة لغاتهم الأم ببساطة وتركها خلفهم حين يتعلمون لغة جديدة؟ أو كما هو الحال في هرمينوطيقا غادامير، هل يصار إلى ربط اللغتين أو المجموعتين من التحيزات في علاقة مشتركة؟ وإن صح ذلك فكيف؟»[19]. إن هذه بالطبع أسئلة هرمينوطيقية يدفعنا جدال ونتش إلى النظر فيها، وهي أسئلة تكتسب أهمية خاصة بالنسبة إلى فكرة الفهم الثقافي العابر للثقافات. وربما كان جيرالد برونز (Gerald Bruns) يشير إلى هذه الأهمية عندما وصف أعمال ونتش بأنها «شديدة التورط في موضوع

---

(18) Bernstein, *Beyond Objectivism and Relativism*, p. 104.

(19) Warnke, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*, p. 110.

الهرمينوطيقا، أي في ما تدور الهرمينوطيقا **حوله**، ألا وهو **المعنى** (Sache)»[20]. ينبهنا ونتش على الدوام إلى الاختلافات بين الثقافات واللغات، لكن سؤال الهرمينوطيقا المهم هو: كيف يمكن للمرء أن يحقق فهمًا يتجاوز هذه الاختلافات، ويحققه على الرغم من وجودها؟ أما نصيحته باعتماد «الفهم اللاتأملي» للمشارك فلا يبدو أنها إجابة مفيدة على نحو خاص.

في مناقشة ونتش لفهم المجتمعات الغريبة يبدو «مهتمًّا أساسًا، وإن لم يكن حصرًا، بطبيعة فهم فرد واحد حياة الآخرين وأفعالهم فهمًا أخلاقيًّا»[21]. وهو يصرّح بوضوح في مقاله الخلافي «فهم المجتمع البدائي» أنه يحاول «اقتراح أن مفهوم **التعلم** من في دراسة الثقافات الأخرى يرتبط بشكل وثيق بمفهوم **الحكمة**»[22]. هنا تصبح الأسئلة الهرمينوطيقية أسئلة أخلاقية أيضًا، وذلك لأن المرء يحاول أن يفهم مجتمعًا غريبًا لكي يتعلم شيئًا منه، ليوسّع رؤياه، ليتخلص من تحيزات مركزيته الإثنية، وليكتسب معرفةً أخلاقية عن الذات والآخرين معًا. لكن فهم مجتمع غريب يفترض مسبقًا تشاركًا معينًا في الإنسانية لا إصرارًا على الاختلاف، والفهم الكافي لا يترتب عليه أن يهجر المرء قيمه الثقافية الخاصة من أجل أن يصبح «لاتأمليًّا» على نحو كليٍّ في تفكيره. ومن الثابت أن الفهم أمر جوهري بالنسبة إلى مشروع «التنشئة» (Bildung) أو تهذيب النفس، لكن مثل هذا

---

(20) Bruns, *Hermeneutics Ancient and Modern*, p. 8.

(21) Winch, *Ethics and Action*, p. 2.

(22) Ibid., p. 42.

التعلّم وتهذيب النفس ليسا إسقاطًا للذات على الآخر، وليسا محوًا تامًّا للذات، بحيث تصبح الآخرَ: إذ لا يمكنهما إلا أن يكونا لحظتي إضاءة وإثراء متبادلتين في ما يسميه غادامير انصهار الآفاق. وهذا، كما جادلتُ في مكان آخر، هو الطريق الوحيد للتعلّم من الثقافات والمجتمعات المختلفة[23].

يمكن الانفتاح على تحدي الآخرين وانصهار الآفاق تأسيس الفهم والمعرفة الأخلاقية في ما وراء الشكيّة والنسبوية من دون ادعاء الحقيقة المطلقة. في الواقع، إن النسبوي الثقافي هو من يبدي في الغالب «ارتباطًا عميقًا بالواقعية الميتافيزيقية نفسها»، وذلك لأن جدال دعاة النسبوية ينطلق غالبًا في خط مضلل يعتمد إما الكل وإما لا شيء: «يُطرح ابتداءً مطلبٌ مستحيل، لنقل مثلًا حضور الواقع من دون وساطة كما هو بذاته، أو طلب اتفاق شامل بين الأطراف كلها بصدد قضايا القيمة. بعدها تأتي الدعوى بأن هذا المطلب متعذر. ثم ومن دون مزيد من العناء، كما تُظهر لنا مارثا نوسباوم (Martha Nussbaum) في تحليل مفحِم، يخلص داعية النسبوية إلى «أن كل شيء متاح لمن يرغب، ولا وجود لقواعد نستهدي بها في قضايا

---

(23) انظر: Zhang Longxi, «The Myth of the Other: China in the Eyes of the West,» *Critical Inquiry*, vol. 15 (Autumn 1988), pp. 108–31.

وتظهر نسخة موسعة من المقال في الفصل الأول في كتابي **المتضادات الكبرى: من الانقسامات إلى الاختلافات في دراسات الصين المقارنة** (*Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*).

التقويم»[24]. ما تقترحه نوسباوم بديلًا، أو ما تدعوه النزعة الجوهرية الأرسطية، هو قائمة بالقدرات الإنسانية الأدائية التي تشكل الأساس لفكرة الخير في الحياة الإنسانية من دون أن تدعي أنها مطلقة أو جامعة مانعة. وتلك من حيث الجوهر فكرة برنشتين أيضًا في جداله دفاعًا عن ضرورة الانفلات من ثنائية تفكير إما/ وإما والمضي إلى ما وراء الموضوعية والذاتية.

وبمقدار تعلق الأمر بالأخلاق يمكن المرء أن يتساءل إن كان إدراك الاختلاف الثقافي وما يترتب عليه من نتيجة طبيعية، الموقف النسبوي، يقترن بالضرورة بموقع أخلاقي أرقى، يصبح فيه المرء شخصًا أفضل يضمر تعاطفًا أكبر مع الآخرين ويحمل احترامًا أعظم للتنوع الثقافي. بالمقابل، يمكن المرء أن يتساءل إن كان الإيمان بأي نوع من الحقوق والقيم الشاملة يقترن بالضرورة بالمركزية الإثنية والإمبريالية الثقافية؟ إذا ما عدنا إلى مقترحي الأول في أن زوانغزي يبدو شبيهًا بالكلي في افتراضه إمكان وجود معرفة مشتركة تتجاوز الاختلافات الأساسية، فإن كليته لا علاقة لها أبدًا مع التعميمية الملوثة بالكولونيالية والإمبريالية الغربيتين، وذلك لأن جدال زوانغزي دفاعًا عن المعرفة المشتركة يعتمد وجهة نظر تؤمن بالمساواة لا بتفوق عرق بعينه. وسوف أجادل، انطلاقًا من المنظور المشبع باستبصارات زوانغزي في الواقع، أن الإيمان بإمكان وجود معرفة مشتركة وفهم

---

(24) Nussbaum, «Human Functioning and Social Justice: In Defense of Aristotelian Essentialism,» *Political Theory*, vol. 20 (May 1992), pp. 209 and 213.

ثقافي مقارن يمكن في حالة توافر الأدوات المفهومية اللازمة لتأويل السلوك الإنساني العابر لحدود اللغة والجغرافيا والثقافة والزمن، أن يصدر عن تقدير صادق لـ «القدرات المتساوية» لمختلف الأفراد والشعوب والأمـم. بكلمات أخرى، إن الموقع التعميمي المستند إلى الإيمان ـ كما لدى زوانغزي ـ بالمساواة الأساس بين الأشياء لا يرتبط بالضرورة بالكولونيالية والمركزية الإثنية. من جانب آخر، يمكن تمامًا، ويُعدُّ من المنطقي بالنسبة إلى دعاة التفوق العرقي (supremacists) الثقافي، اعتماد موقع نسبوي يهدف إلى تأكيد الاختلاف الثقافي تحديدًا، إصرارًا منهم على تفوق قيمهم وصحتها بالمقارنة مع الآخرين.

يمكن أن نجد مثالًا توضيحيًا دالًا في ما يُسمى الخلاف على الطقوس الصينية الذي أشّر إلى صراع ثقافي مبكر بين الشرق والغرب في القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر، وقد شاركت فيه الكنيسة الكاثوليكية، بابواتها ومبشروها، وملوك أوروبا، وأباطرة الصين فضلًا عن فلاسفة أعلام في ذلك الزمن، من أبرزهم فولتير ولايبنتز (Leibniz). وقد كان للخلاف على الطقوس الصينية، كما يذكرنا جورج ميناميكي (George Minamiki) جانبان متصلان، أحدهما يتعلق «بمشكلة الكيفية التي يترجم بها الإنسان الغربي مفاهيم الألوهية والوقائع الروحية الأخرى إلى اللغة الصينية» (أي قضية المصطلح)، بينما يتعلق الجانب الآخر بمشكلة الطريقة التي يمكنه بها الحكم اعتمادًا على أساس أخلاقي على المراسيم التي يؤديها الصينيون احتفاءً بكونفوشيوس (Confucius) وأسلافهم (أي

قضية الطقوس تحديدًا). وما يكشف عنه هذا الخلاف هو مشاكل في «مجمل حقل الفهم العابر للثقافات وتكيّف المبشرين»[25].

بمقدار تعلق الأمر بقضية المصطلح، نشأ بين المبشرين جدال نجم عن اختلاف عميق في الرأي بصدد طبيعة اللغة والتفكير الصينيين. تعلّم ماثيو ريتشي (Matteo Ricci) (1552-1610)، المبشر اليسوعي الشهير ورئيس البعثة إلى الصين، اللغة الصينية، ونشر فكرةً ترى أن هنالك ما يدل على «آثار مسيحية» في الثقافة والعادات الصينية، ومنها دلائل على الصليب بين الصينيين»[26]، كما وجد في الكتابة الصينية القديمة أفكارًا مثل «تيان» (tian) (السماء)، و«جو» (zhu) (السيد)، و«شانغدي» (shangdi) (السيد في الأعالي)، وانتفع من هذه المصطلحات في ترجمته فكرة الرب المسيحي. يقول ريتشي عن كلمة «تيان جو» (سيد السماء) كترجمة للرب، إن المبشرين «لن يختاروا تعبيرًا أنسب من هذا»[27]. ومن الواضح أنه لم يعان من أي ريبة في إمكان ترجمة المفاهيم والمصطلحات المسيحية إلى الصينية. وفي كتاب **المعنى الحق لإله السماء** (*Tianzhu shiyi*)، وهو أطروحة ريتشي عن العقيدة المسيحية، وقد كتبها بالصينية ونشرها في عام 1604، حاول تقديم المضمون الديني الغربي في حلّة صينية بكل ما

---

(25) Minamiki, *The Chinese Rites Controversy*, p. ix.

ومن أجل دراسة حديثة للنزاع بشأن الطقوس تحتوي على مناقشة مفصلة للعديد من النصوص الصينية، انظر: Li Tiangang, *Zhongguo liyi zhi zheng*.

(26) Ricci, *The Journals of Matthew Ricci*, pp. 110 _ 111.

(27) Ibid., p. 154.

أمكن من الرشاقة. والكتاب «يتألف بمجمله من جدالات مستمدة من ضوء العقل الطبيعي أكثر من اعتمادها سلطة الكتاب المقدس». وقد «احتوى مقتبسات تخدم غايته مأخوذة من الكتّاب الصينيين القدماء، مقاطع تتجاوز الغاية منها مجرد التزويق، فهي تخدم قضية تعزيز قبول قراء الكتب الأخرى من الصينيين المتسائلين هذا العمل»[28]. نجد ريتشي هنا يؤدي اللعبة اللغوية بحسب قواعدها، لكنه ليس لاتأمليًّا في استخدامه لغة غريبة لخدمة غايته قطعًا، لأنه يفعل ذلك لكسب بعض المسؤولين الكبار في بلاط الإمبراطور الصيني والعمل على تحويل الصين إلى المسيحية.

يعلق هاون سوسي: «إن خطة ريتشي لهداية الصينيين تضمنت امتلاك لغة الكتب المعتمدة والكونفوشيوسية الرسمية لمنح الكاثوليكية المعجم الذي تحتاج اليه من أُبّهة وهيبة. كان تحويل عقيدة الصينيين يتطلب بخطوة أولى تحويل طبيعة الأعمال الكلاسيكية»[29]. ولا تقع الاختلافات اللغوية والثقافية إذا ما نُظر إليها من زاوية ذلك التحويل في مركز الاهتمام إلا بوصفها عقبات لا بد من التغلب عليها، ذلك أن ريتشي كان أكثر ميلًا إلى رؤية الصينيين إخوة محتملين في العقيدة المسيحية، وإلى اعتبار اللغة والثقافة الصينيتين متفقتين على نحو ما مع هذه العقيدة. أما استراتيجيته لامتلاك الكلاسيكيات الصينية، فهي الجدال في أنها تحوي الكشف الإلهي عن الدين الطبيعي الذي أعدّ الصينيين

(28) Ibid., p. 448.

(29) Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic*, p. 36.

لتلقي نور الدين المنزّل (revealed)[30]. لقد منح الآباء اليسوعيون النصوص الصينية المعتمدة، بقراءتهم الكلاسيكيات الكونفوشيوسية على أنها متفقة مع العقيدة المسيحية، تأويلًا نمطيًا عزلها عن سياقها الوطني، وقدّمها على أنها ظلال وتصورات مسبقة تستشرف الحقيقة الروحية للمسيح وتعاليمه. يجادل ليونيل جنسن (Lionel Jensen) في أن «كونفوشيوس» ليس ترجمة بسيطة لاسم الفيلسوف الصيني الكبير، بل هو ابتكار يسوعي «يراه قريبًا روحيًّا انفرد بوعظ الصينيين عن الإنجيل التوحيدي القديم الذي نُسي الآن. «مثل هذا التملك للكونفوشيوسية والكلاسيكيات الصينية مكّن المبشرين من التغلب على الغرابة الثقافية التي واجهوها في صين الحقبة المتأخرة من المنغ (Ming)، والأهم من هذا «تقديم أنفسهم إلى المواطنين بوصفهم حماة التقليد الصيني الوطني رو (ru)»[31].

كان للفلسفة الكونفوشيوسية الأخلاقية والسياسية، كما ترشحت من خلال التأويل اليسوعي، تأثير بارز على المخيلة الأوروبية،

---

(30) ينعكس هذا الرأي بوضوح لدى نيكولا تريغو (Nicola Trigault) في مقدمته **إلى القارئ**، المكتوبة في عام 1615، عندما ترجم يوميات ريتشي من الإيطالية إلى اللاتينية ونشرها في روما. يقول تريغو لو أنه استطاع أن يعود إلى الصين وتوافر له ما يكفي من الوقت، لكتب عن الصينيين وألّف «شفرة الأخلاق الصينية، وذلك لكي يفهم المرء كم هي مستعدة روح هؤلاء الناس لاستقبال الإيمان المسيحي، في ضوء أنهم يتجادلون بكفاءة في الأسئلة الأخلاقية». انظر:
Ricci, *The Journals of Matthew Ricci*, p. xv.

(31) Jensen, «The Invention of «Confucius» and His Chinese Other, «Kong Fuzi»,» *Positions*, vol. 1 (Fall 1993), p. 415.

والجدال يُستكمل في: Jensen, *Manufacturing Confucianism*.

وصارت فكرة أن الصينيين كانوا حققوا الكمال في الدين الطبيعي، تلقى رواجًا خاصًا لدى الكثير من الفلاسفة. مع نهاية القرن السابع عشر، كما يلاحظ آرثر لافجوي (Arthur Lovejoy) «صار من المقبول على نطاق واسع القول إن الصينيين ـ اعتمادًا على نور الطبيعة وحده ـ تفوقوا على أوروبا المسيحية في كل من فن الحكم وعلم الأخلاق»[32]. وكان لايبنتز في غمرة رغبته العارمة بأن تتعلم أوروبا والصين إحداهما من الأخرى، يرى «أن من الضروري أن يُبعث المبشرون الصينيون إلينا ليعلمونا استخدام الدين الطبيعي (theologia naturalis) وممارسته كما أرسلنا نحن المبشرين إليهم ليعلموهم الدين المنزل»[33]. بلا حدود كان إعجاب فولتير بكونفوشيوس، ذلك الفيلسوف الصيني الذي ـ بحسب كلمات أدولف رايخون (Adolf Reichwein) ـ «أصبح القديس الراعي لتنوير القرن الثامن عشر»[34]. لكن مثل هذه الحماسة المنتشرة على نطاق واسع للثقافة الوثنية كانت لا محالة مصدر قلق لدعاة العقيدة القويمة في الكنيسة الكاثوليكية، وسرعان ما صار اعتقاد ريتشي بوجود فهم مشترك لمفهوم الألوهية وفكرة الرب الحق التي تتشارك بها شعوب الصين والغرب، هدفًا لنقد شديد بعد موته، وقد انبرى خصومه لتحديها بوصفها بؤرة الخلاف بشأن الطقوس

---

(32) Lovejoy, «The Chinese Origin of a Romanticism,» in *Essays in the History of Ideas*, p. 105.

(33) Leibniz, *Novissima sinica* (1699), preface; quoted in Lovejoy, p. 106.

(34) Reichwein, *China and Europe*, p. 77.

(rites controversy)، ثم أدينت أخيرًا في الأوامر الرسمية التي أصدرها العديد من البابوات من كليمنت الحادي عشر (Clement XI) في عام 1704 إلى بينيديكت الرابع عشر (Benedict XIV) في عام 1742.

بلغ الصراع الثقافي بين الشرق والغرب ذروته في الخلاف بشأن الطقوس عندما أعادت الكنيسة الكاثوليكية تأكيد الخصوصية الروحية للعقيدة المسيحية وأكدت الاختلاف الثقافي الأساس بين المسيحية والثقافة الصينية الوثنية. وسؤال إن كانت للصينيين والأوروبيين الفكرة ذاتها عن الرب من الحقائق الروحية الأخرى العابرة للاختلافات اللغوية والثقافية، يمكن أن تُعاد صياغته على أنه سؤال عن إمكان الترجمة من حيث الأساس، وموقف دعاة العقيدة النقية (doctrinal purists) في الكنيسة يذهب إلى أن اللغة الصينية، كونها لغة مادة ومشاغل دنيوية، لا يمكنها التعبير عن المفاهيم والقيم الروحية للمسيحية. وقد أدان كليمنت الحادي عشر رسميًّا في عام 1704 استخدام التعبير الصيني «شانغدي» (السيد في الأعالي) لتعني الرب، وكلمة «تيان» لتشير إلى السماء، وكرر إدانته في عام 1715. بالطبع لم تحيّر مشكلة المصطلح المبشرين الكاثوليك فحسب في محاولتهم نقل الأفكار المسيحية إلى الصينية، إذ كان الكهنة البوذيون واجهوا مشكلة مشابهة في وقت أبكر تاريخيًّا عندما ترجموا نصوص السوترا (sutras) من السنسكريتية إلى الصينية، كما أن المبشرين البروتستانت واجهوا هذه المسألة مرة أخرى عندما حاولوا تقديم نسختهم الصينية من الكتاب المقدس. والمعضلة في الترجمة، كما عبّر عنها آرثر ف. رايت (Arthur F. Wright) تنطوي على خيار صعب وغير مرغوب فيه، وهو:

أن تختار مصطلحات وطنية تتمتع بامتياز عظيم بوصفها مكافئة للمصطلحات الأساس، فتجازف بعملك هذا بطمس المعنى المميز للمفهوم الأصلي، أو تختار مصطلحات تراها مكافئة يمكنها إذا ما استخدمت بمعنى تقني مفسر أن تترجم معنى الأصل بكفاءة أكبر ولكن على حساب الألفة والامتياز، مع خطر السقوط في الفظاظة(35).

يبدو أن الترجمة تعني دائمًا التفاوض بين مثل هذه الخيارات غير المرغوب فيها عند محاولة العثور على مكافئات مفهومية ولغوية تكون لسوء الحظ غير متطابقة أبدًا. يتضح من هذا أن ترجمة المصطلحات لا تعدو ترضيةً تتحقق في نهاية عملية التفاوض هذه، وهي بالتالي موقَّتة لا يقبلها داعية العقيدة النقية المتحمس الذي لا يرضى بأقل من الجوهر النقي للأصل. والشكوى المتكررة تفيد بأن اللغة الصينية، التي يُزعم أنها تبالغ في ملموسيتها وانتمائها إلى هذا العالم، تعجز عن نقل المعاني الروحية للمفاهيم الدينية المسيحية. وقد سأل قسّ بروتستانتي بيأس: «هل توجد أي طريقة مناسبة للتعبير عن عقيدة الثالوث لا تتضمن أقصى درجات المادية فظاظة؟ من منكم حالفه الحظ فأنعم عليه باكتشاف اسم للخطيئة لا يرتطم بنا على صخرة الجريمة المدنية أو يبتلعنا في سورة تشاربدس (Charybdis) العظيمة والقصاص من أخطاء اقترنت في حياة سابقة؟»(36).

---

(35) Wright, «The Chinese Language and Foreign Ideas,» *The American Anthropologist*, vol. 55, no. 5, pt. 2, memoir no. 75 (December 1953), p. 289.

(36) C. W. Mateer, «Lessons Learned in Translating the Bible into Mandarin,» *Chinese Recorder* (November 1908), p. 608; quoted in ibid., p. 291.

بحسب جدال العقيدة النقية تعدّ الاختلافات اللغوية والثقافية عصيةً على جَسْر الهوة، بحيث إن الأفكار الأجنبية، ولا سيما تلك الخاصة بالفكر الديني الغربي التي صيغت عبر تاريخ طويل يمتدّ من العبرانيين والإغريق حتى الأوروبيين المحدثين، تتعذر ترجمتها. ليس هذا فحسب، بل يتعذر تصورها على العقل الصيني ببساطة، وهي غير متاحة للغة الصينية. هذا على وجه التقريب هو الجدال الذي خرج به خصوم ريتشي في تصديهم لاستيعابه الآراء والمصطلحات الصينية من أجل نشر المسيحية عبر التكييف الثقافي. ذهبوا في شكواهم إلى أن الرجال المتعلمين الذين هداهم ريتشي بقوة، بقوا كونفوشيوسيين كما كانوا دائمًا من قبل، ولم يتوافر لديهم فهم حقيقي للمسيحية، وأنهم «عندما يبدو أنهم يتحدثون عن ربنا وملائكته كان ذلك في الواقع تقليدَ قردةٍ لما هو حق»[37]، كما لاحظ الأب الفرنسيسكاني أنطونيو دي كاباليرو (Antonio de Caballero) بنفاد صبر وازدراء جليين. وملاحظة كاباليرو هذه تأخذ الاختلاف الثقافي مأخذ الصواب والخطأ، والحقيقة والخداع، واستعارته القردية تفيد بفضح المهتدين الصينيين بصفتهم مجرد مسيحيين زائفين أو مقلدين يعوزهم الكثير[38].

---

(37) Caballero, alias Sainte-Marie, *Traité sur quelques points importants de la mission de Chine* (Paris, 1701), p. 105; quoted in Gernet, *China and the Christian Impact*, p. 33.

(38) بحسب إرنست روبرت كورتيوس (Ernst Robert Curtius)، فإن لب الاستخدام الاستعاري القردي هو فكرة المحاكاة أو التمثيل السيئة. يمكن أن تطبق استعارة القرد «لا على الأشخاص فحسب، ولكن على المجردات والأعمال الفنية التي تتخذ مظهرًا لا يدل عليها». انظر: Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 539.

لا بد لهذا الموقف من أن يذكرنا بالمضامين المشؤومة للموقف النسبوي، المتمثلة في حقيقة أن دعاة التفوق الثقافي وهم يرسمون حدود الاختلاف الأساس ويؤكدون اختلافهم عن الآخر اللاأوروبي، إنما يقولون فعليًّا إنهم أفضل وأرقى، كما إنهم يمثِّلون النموذج الأصلي الذي شوَّهه المقلِّدون القاصرون.

لا يمكن من يحكم اعتمادًا على السطوة العنيدة للكونفوشيوسية على العقل الصيني في أواخر حقبة الإمبراطورية الصينية والعدد الضئيل من الصينيين الذين تحولوا إلى المسيحية تحت تأثير دعوة المبشرين، أن يَغفل عن الفجوة الهائلة بين التقليدين الثقافيين الصيني والغربي. وفي الواقع، فقد جاء المدخل اليسوعي إلى التكيف الثقافي نفسه نتيجة إدراك واضح للاختلافات الثقافية، إدراك أن الصين كانت من البُعد والاختلاف عن أوروبا بتاريخها الطويل وحضارتها الخاصة، بحيث يكون من المستحيل تحويل الملايين من الصينيين إلى برتغاليين أو إيطاليين. وبحسب بوني أوو (Bonnie Oh)، فإن سياسة التكيف الثقافي التي نفذها ريتشي في الصين «أخذت بالاعتبار المستوى العالي من حضارة الدول الآسيوية، وأدركت عقم محاولة تحويل الآسيويين إلى أوروبيين، وأبدت رغبة في التكيف مع الثقافة الوطنية»(39). وقد نصت السياسة على أن على المبشرين اليسوعيين أن يتكلموا، ويقرأوا، ويكتبوا اللغات الوطنية ويصبحوا جزءًا لا يتجزأ من حضارة بعينها، ويتصرفوا مثل أهالي

(39) Oh, introduction, *East Meets West: The Jesuits in China*, ed. Ronan and Oh, pp. xix–xx.

البلد»، باختصار، وكما عبّر جوزيف سيبس (Joseph Sebes) بحدة «أن يصبحوا صينيين ليكسبوا الصين للمسيح»[40]. لا تدع العبارة الأخيرة مجالًا للشك في أن السياسة اليسوعية في التكيف الثقافي قد أملاها برنامجهم الديني في تحويل الصين إلى المسيحية، لكن ذلك لا يغير حقيقة أن التكيّف اعتمد إدراك الاختلاف الثقافي، كما أنه لا يستبعد إمكان أن تكون للتثاقف اليسوعي نتائج تضرّ بالبرنامج أو الحافز الأصليين، وهو ما بدا أن الفاتيكان قد ذهب إلى الإيمان به.

إذا كان التكيّف مع الثقافة والعادات الصينية ناجمًا عن إحساس واضح بالاختلاف الثقافي، فربما يكون من اللازم تصنيف ريتشي وأعوانه، بالمعنى الذي عرّفه بَك، بوصفهم نسبويين أكثر من كونهم كليين، لكن مثل هذا التصنيف يمكن أن يتناقض مع إيمان ريتشي بإمكان ترجمة المفاهيم والأفكار الغربية إلى الصينية، وإمكان التوصل إلى فهم مشترك لفكرة الرب والحقائق الروحية الأخرى يعبر حدود اللغة والجغرافيا والثقافة والزمن. إذ لا يكشف مثل هذا التناقض مشكلة مع التكيّف اليسوعي بقدر ما يُظهر محدودية وقصور مصطلحات مثل النسبوية والكلية وقصورهما مما يُستخدم في الدراسات العابرة للثقافات، خصوصًا عندما ترتبط بهذه المصطلحات قيم بعينها. فقد توحي النسبوية، أي تأكيد الاختلافات الثقافية بين الغرب واللاغرب، بقبول منفتح لقيم ثقافة غريبة، وبرغبة في رؤية ما هو إيجابي في ما هو مختلف عن تقاليد المرء الخاصة، ولكن لا وجود

(40) Joseph Sebes, «The Precursors of Ricci,» ibid., p. 23.

لشيء حميد على نحو متأصل في الموقف النسبوي، فضلًا عن ذلك، فإن من الممكن، كما يُظهر الجدال بصدد خلاف الطقوس الصينية، أن ينفع التأكيد النسبوي على الاختلاف في إضفاء الشرعية على موقع التفوق الثقافي.

بالنسبة إلى عقائدي مثل كاباليرو، يكون الاختلاف الثقافي، الاختلاف بين الإيمان السليم وتقليده القاصر، صنفيًا من قبيل الاختلاف بين البشر والسمك. يمكننا في إطار هذا الربط أن نثير السؤال نفسه الذي طرحه زوانغزي على النسبوي: «كيف تعرف أنني لا أعرف شيئًا عن سعادة السمك؟» وإذا شئنا أن نضع السؤال بطريقة أكثر انسجامًا مع مشاغلنا نقول: كيف تعرف أنني لا أعرف شيئًا عن ثقافة أخرى ومفاهيمها؟ على أي الأسس يمكنك ادعاء المعرفة بينما أنت تنكر عليّ في الوقت ذاته احتمالية معرفتك؟ يمكن السؤال، وقد صيغ بهذه الكلمات، أن يساعدنا على إدراك أن داعية النقاء أو المتشكك بعيد كل البعد عن النسبوي المتواضع الذي يحمل احترامًا عظيمًا لما هو غريب ومختلف ثقافيًا، وهو يفترض قدرًا كبيرًا من المعرفة عن نفسه والآخرين معًا، بالرغم من ادعائه النسبوي أن من المستحيل معرفة الآخرين. وكما يجادل سوسي «تتطلب النزعة الشكيّة ادعاءً معرفيًا أقوى حتى مما تدعيه السذاجة، فهي تتطلب أن تكون الدعاوى الساذجة قابلة للاختبار، وأن تكون هي نفسها قادرة على القيام بهذا الاختبار»[41]. وتنطوي مثل هذه الشكّية على إحساس بالتفوق لا ريب فيه،

---

(41) Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic*, p. 10.

بل حتى على عجرفة، إحساس بأن الشكيّ وحده يعلم كلًّا من الشرق والغرب، ويعرف أنهما مختلفان جذريًا، ولا سبيل إلى المقايسة بينهما.

إذا شئنا إعادة طرح السؤال بصفته يتعلق بإمكان الترجمة، نجد أن المشكلة ليست كفاية الترجمة أو نقصها، بل القدرة على إنجاز أي ترجمة من حيث الأساس. إذا كان استخدام ريتشي كلمات مثل «تيانزو» (tianzhu) أو «شانغدي» مكافئات صينية للرب ترجمة سيئة، فهل يعني ذلك أن العقل الصيني عاجز عن إدراك فكرة الرب نفسها أو الألوهية، وأن من المتعذر التعبير عن هذه الفكرة في اللغة الصينية؟ لست معنيًّا هنا بالدفاع عن خيارات ريتشي من المصطلحات، ولكن يعنيني ما ينطوي عليه سؤال إمكان الترجمة من مضامين. إذا أخذنا أنواع المعاني الإيحائية كافة، المصاحبة للكلمات الصينية «تيانزو» أو «شانغدي» أو «شين» (shen) (الروح، الإله، الألوهية)، نجد أنها لا يمكن أن تتطابق بحذافيرها مع كلمة الرب، ولكن إذا كنا نتكلم على الفهم العابر للثقافات إطلاقًا، فإننا إنما نتكلم عن المكافئ لا المطابق. ثم ما هو المطابق على أي حال؟ إذا كان المرء عاجزًا عن دخول النهر مرتين، كما كان الإغريق القدماء يعلمون، وإذا أدركنا أن كل الأشياء توجد في حالة تدفق بالمعنى الزماني، فضلًا عن المكاني، فهل يمكننا الكلام على النهر بوصفه النهر ذاته، أي أن يكون متطابقًا مع ذاته؟ من الواضح أن ذلك أمر متعذر، ولكننا نتكلم على «النهر ذاته» بمعنى المكافئ القريب، أو ما يدعوه سوسير (Saussure) «الهوية التزامنية» (synchronic identity) بوصفها الضد من

الهوية الحقيقية[42]. فالاختلافات اللغوية والثقافية بين الصين والغرب واضحة للعيان، أي بالمعنى الاشتقاقي الدال على أنها «تعترض الطريق» (ob viam) كالعقبات، وواجب الترجمة أن تفتح الطريق أمام الفهم والتواصل باكتشاف صياغات مكافئة تحت سطح الاختلافات المتغير. إذا كنا نصرّ على تماهٍ تام وتطابقٍ مطلق، فإنَّ النتيجة أن لا يكون شيء قابلًا للترجمة، وسيعوق الترجمة مطلب الجوهر الصافي الأصلي. من وجهة نظر النقائي والعَقَدي، تكون اللغةُ الوحيدةُ القادرةُ على التعبير عن الأفكار المسيحية بقدر تعلق الأمر بالمعنى الروحي لغةً غربية.

ولكن ماذا عن الاختلاف بين مختلف اللغات الغربية نفسها؟ هل كلمة «الرب» (God) الإنكليزية تطابق بدقة الكلمة اللاتينية (Deus)؟ وهل هاتان الكلمتان تترجمان بالدقة ذاتها الكلمة العبرية (elohim)؟ وإذا واصلنا التساؤل سنجد أن سؤال إمكان الترجمة سيزداد تعقيدًا وتصبح الإجابة عنه أقل وثوقًا. لم تمر ترجمة الكتاب المقدس إلى كل لغة حديثة قط من دون تحدٍّ لمصداقيتها، لمختلف الأسباب. كان وليام تندال (William Tyndale) مضطرًا للدفاع عن ترجمته

---

(42) فكرة سوسير عن «الهوية التزامنية» هي في الواقع التكافؤ، أي قيم متكافئة تستجيب لمتطلبات معينة، وهذه هي أمثلته: «نحن نتكلم عن تماهي قطارَي «8:25 بعد الظهر من جنيف إلى باريس»، اللذين يغادران بفارق أربع وعشرين ساعة، حيث نشعر بأن القطار هو ذاته كل يوم ولو كان كل شيء فيه ـ القاطرة والعربات والأشخاص.... ـ مختلفًا. وكذلك إذا ما هُدم شارع ثم أعيد بناؤه، فنقول إنه الشارع عينه بالرغم من أن شيئًا بالمعنى المادي لم يبق من الشارع القديم». انظر: Saussure, *Course in General Linguistics*, p. 108.

الإنكليزية في بداية القرن السادس عشر، وطوال النصف الثاني من القرن نفسه ظلّ سجال المدافعين عن الكاثوليكية يتهم المترجمين البروتستانت مرارًا وتكرارًا بـ «تضمين تحريفات ترجمية هرطقية متعمدة في نسخهم»(43). يودّ داعية النقاء، إذا ما شئنا متابعة موقفه إلى نهايته القصوى، التخلص كليًّا من اللغة من أجل الحفاظ على مفهوم الرب روحًا نقية. أما بالنسبة إلى عالم اللاهوت الروحاني، فقد تبدو حتى عبرية الكتاب المقدس موغلة في ملموسيتها، وفي تقيدها بالمعنى الحرفي للعالم المادي، وازدحامها بكل أنواع النزعة التجسيمية (anthropomorphism) إلى حد يمنعها من التعبير عن فكرة الإله المجرَّد(44).

وكما لاحظ أنطوان بيرمان (Antoine Berman)، فإن مقاومة الترجمة كانت صادرة في المقام الأول «من نظام ديني وثقافي»، و«قد انتظمت حول **عدم إمكان الترجمة بما هي قيمة**». وتمامًا كما ساد الاعتقاد في التقليد اليهودي بأنّ من الواجب الامتناع عن ترجمة التوراة إلى اللغة المكتوبة، صار «من الواجب أن لا يترجم النص المقدس إلى لغات أخرى لئلا تُفقِدَهُ تلك اللغات طبيعته المقدسة». كان لهذا الرأي أثره الكبير في التفكير بصدد الأدب الدنيوي أيضًا، ذلك أن رفض الترجمة، كما يواصل بيرمان القول، «انتظم تاريخ الغرب بأكمله بعقيدة لم تُطرح بوضوح وظلت تُفنّد على الدوام في

(43) Gerald Hammond, «English Translations of the Bible,» in *The Literary Guide to the Bible*, ed. Alter and Kermode, p. 651.

(44) انظر: Ibid., p. 647.

التطبيق العملي، وتفيد بأن الشعر غير قابل للترجمة من دون ذكر 'الاعتراض المتحيز' ضد الترجمة عمومًا»[45]. يبدو هذا دالًّا على أن التحيز ضد الترجمة في الغرب ظل دائمًا يرتبط بفكرة دينية وثقافية تتصل بالمفاهيم المجردة والقيم المتعالية، بفكرة دعاة النقاء عن الجوهر الروحي العصي على الترجمة. يمكن المرء أن يتخيل من دون عناء كيف أن مقاومة أعظم ستواجه الترجمة التي تحاول أن تردم الفجوات الثقافية بين الشرق والغرب، وكم ستزداد صعوبة الإجابة عن السؤال بأي مقدار من الثقة، أي السؤال هل تستطيع اللغة الصينية أن تعبر عن الأفكار المجردة الروحية؟

يمكن للإجابة عن السؤال المذكور آنفًا أن تأتي من كل الجهات، والإجابة السلبية لن تعني بالضرورة موقفًا متعاليًا. يرى رايت بوصفه مختصًّا في الحضارة الصينية أن الترجمة تبقى دائمًا حلًّا وسطًا، ويجد أن موقف دعاة النقاء يفتقد الروح العملية، لكنه ينتهي في ختام مناقشته صعوباتِ الترجمة إلى الاتفاق مع هؤلاء المبشرين المتذمرين عندما يرى استحالة ترجمة المفاهيم الغربية إلى الصينية، وذلك «لأن الصينية فقيرة نسبيًّا في الموارد المعبرة عن التجريدات والفئات أو الخواص العامة. تميل فيها 'الحقيقة' إلى أن تصير 'شيئًا محددًا حقيقيًّا' وأن يصير 'الإنسان' إلى أن يُفهَمَ بوصفه 'الناس'، وهي كلمة عامة لكنها ليست مجردة. ويصعب استخلاص 'الأمل' من مجموعة التوقعات المتجهة نحو أشياء بعينها»[46]. هنا يصاغ الاختلاف بين

(45) Berman, *The Experience of the Foreign*, p. 187.

(46) Wright, «The Chinese Language and Foreign Ideas,» p. 287.

الصينيين والغربيين على شكل طرق متمايزة من التفكير والكلام، وعلى أساس القدرة على التعبير عن أفكار مجرَّدة أو فقدانها.

يصل الأمر بجاك غيرنيه (Jacques Gernet) إلى أن يتبنى الرأي الكاثوليكي الذي يلتزم النقاء من دون لفّ أو دوران، وخصوصًا رأي لونغوباردي (Longobardi) الذي يُعدّ «الأكثر أهمية في تاريخ ردات الفعل الصينية على الطروحات المسيحية». يردّ غيرنيه في مناقشته الصراع بين المسيحية والثقافة الصينية المصاعب كلها التي واجهها المبشرون في الصين إلى اختلاف أساس: فالثقافة الصينية «لا تنتمي إلى تقاليد فكرية مختلفة وحسب، ولكن إلى مقولات عقلية وأنماط تفكير مختلفة». ويعلن أن من أشد المصاعب في الصينية «تحديد الطريقة التي يختلف فيها المجرد والعام اختلافًا جذريًا لا عرضيًا فحسب عن الملموس والخاص. وقد كان هذا الرأي مصدر إحراج لكل أولئك الذين حاولوا عبر التاريخ أن يترجموا إلى الصينية مفاهيم صيغت في لغات متصرفة، مثل الإغريقية أو اللاتينية أو السنسكريتية. وهكذا نجد أن البنى اللغوية تطرح لا محالة سؤال أنماط التفكير». تتحدى هذه المقولة كل الترجمات الصينية لنصوص السوترا البوذية في الماضي والأعمال الغربية في الأزمنة الأقرب عهدًا، ولكن قد لا يرى غيرنيه في الترجمات الصينية شيئًا يتجاوز الإفساد المحرج للأفكار الهندية الأوروبية الأصلية. وغيرنيه يؤكد بثقة الخبير، أن اللغة الصينية «تمتلك خاصية مميزة تتمثل في أنها تفتقد فئات نحوية (syntactic) تتمايز في ما بينها على نحو نظامي بفعل المورفولوجيا (morphology) أو التصريف... فضلًا عن ذلك،

لا يوجد في الصينية كلمة تدل على الوجود، فلا شيء ينقل مفهوم الوجود أو الجوهر، وهو ما نجد أنسب تعبير عنه في الإغريقية في كلمة (وجود أو جوهر) (ousia) أو الصيغة المحايدة (to on) (أو الوجود). ويترتب على ذلك أن فكرة الوجود بمعنى الواقع الأبدي الثابت الـذي يقع فـوق ما هو ظاهراتي (phenomenal) مدرك بالحواس، ربما كانت مما يصعب على الصيني تصوره»[47]. في مثل هذه الصياغة، تبدو اللغة الصينية لغة أشياء ملموسة وموجودات محددة، لغة تغوص نحو المادة في الأسفل وتعجز عن الصعود من الأرضية المادية والحَرفية نحو أي مرتقى روحي. وبهذا لا يكون الحكم متعلقًا بالترجمة الصينية لكلمات ومفاهيم أجنبية معينة وحسب، ولكنه يخص طبيعة اللغة الصينية نفسها وقدراتها إجمالًا. وبحكم أن الآراء النسبوية، كما يلاحظ بَك «تحتل الصدارة بين كثير من المختصين في آسيا» بالمقارنة مع الآراء الكلية، فإن مما لا يدعو إلى الدهشة أن مثل هذا الـرأي عن لغة صينية ملموسة ومادية قد أحرز تـداولًا ملحوظًا في دائرة الدراسات الصينية[48].

---

(47) Gernet, *China and the Christian Impact*, pp. 9, 3, 239 and 241.

(48) Buck, «Forum on Universalism and Relativism in Asian Studies,» p. 32.

من أجل أعمال حديثة تقدم آراءً مشابهة إلى هذا الحد أو ذاك لآراء رايت، انظر: Hansen, *Language and Logic in Ancient* China, and Hall and Ames, *Thinking Through Confucius*,

وعددًا من الأعمال الأخرى. من أجل نقد ورأي مغاير في اللغة الصينية انظر: Graham, «The Relation of Chinese Thought to the Chinese Language,» appendix 2, *Disputers of the Tao*, pp. 389-428.

وهكذا وقع تأكيد كبير للاختلاف الثقافي بين الصين والغرب، وتجد صياغة ذلك الاختلاف على شكل تضاد بين الملموس والمجرد نظيرًا مفصَّلًا لها في دراسة الأدب الصيني.

الطبيعة والكتابة والشعر الصيني

إذا كانت اللغة الصينية عاجزةً عن التعبير عن الأفكار المجردة بواسطة العلاقات اللغوية والصور اللفظية، أو أنها فقيرة نسبيًّا في هذا، فإن الاستنتاج الحتمي هو أن كل ما تستطيع أن تفعله هو تقديم دلالة دقيقة على ما يحيل عليه الدال، أي إنها تعني ما تقوله الكلمة حرفيًّا من دون أن تشير إلى ما وراء المعنى الحرفي نحو مستوى آخر من المعنى، أمجردًا كان أم روحيًّا ومتعاليًّا. يستتبع هذا الافتراض الأساس مجموعة من النتائج المهمة التي مارست تأثيرًا قويًّا على دراسات الأدب الصيني في الغرب، وساعدت على تشكيل فكرة عن هذا الأدب بوصفه يختلف جذريًّا عمّا يُفهَمُ عادة على أنه إبداعات خيالية أو قصصية. يفترض التعالي مسبقًا مسافة أو اختلافًا، ويوصف غياب التعالي المزعوم في الأدب الصيني بأنه ناجم عن سلسلة متصلة بدائية تضم الظواهر كلها في الكون الطبيعي، وفيها تُفهَم الكتابة أو الأدب الصينيان على أنهما جزء لا يتجزأ منها، لا أنهما ابتكار إنساني مستقل عنها، وهو جزء عشوائي يحاول تمثيل الطبيعة أو محاكاتها من الخارج على مبعدة أنطولوجية وجمالية تفصله عنها. وهذه على وجه التحديد هي الطريقة التي يؤول بها ستيفن أوين (Stephen Owen)، على سبيل المثال، علاقة الأدب بالعالم في التقليد الصيني. يقول أوين في عرضه الشعر والشعرية الصينيين

التقليديين[49] إن «المصطلح الذي يموضع الأدب في هذا الكون المنظم هو وين (wen)». وفي معرض تفصيل رأيه في الملاحظات الافتتاحية التي تتصدر كتابًا مبكرًا في النقد الصيني، وهو كتاب لو تسيي (Liu Xie) (465? - 522) **العقل الأدبي أو نقش التنانين** (*Literary Mind or the Carving of Dragons*)، يشرح أوين مصطلح «وين» أو «النموذج الجمالي» بأنه الإدراك الأقصى أو المبدأ الحيوي «إنتليخيا» (entelechy) الذي يصبح نظام الأشياء الطبيعي بقوته مرئيًّا ومعروفًا:

> هنالك في الظواهر كلها ميل متأصل إلى أن تصبح متجلّية في الـ«وين»، وغايتها من التجلي أن تكون معروفة ومحسوسة. وحده العقل الإنساني قادر على المعرفة والشعور بنفسه، والأدب بالنسبة إلى هذه العملية هو الشكل الخارجي المتجلي. لذلك، فالأدب هو المبدأ الحيوي، والشكل المُدرك كاملًا، لعملية تجلٍّ شاملة... وبمقدار ما تكون الفنون المرئية مجرد محاكاة لـ«وين» الطبيعة، فإنها تكون خاضعةً للنقد الأفلاطوني للفن كظاهرة ثانوية (أو ثالثية tertiary). لكن الأدب لا يكون في هذه الصياغة محاكاتيًّا بحق: إنه بالأحرى المرحلة الأخيرة في عملية التجلي، وبدلًا من «تقديم» الكاتب العالم الخارجي، لا يكون في الواقع إلا الواسطة لهذا الطور الأخير في صيرورة العالم[50].

بحسب هذه الصياغة لا يكون الـ«وين» بوصفه كتابة وأدبًا، ابتكارًا إنسانيًّا لمحاكاة الطبيعة، بل هو جزء من الطبيعة أو الكون

---

(49) Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, p. 18.

(50) Ibid., p. 20.

الطبيعي نفسه. وهكذا، فإن الأدب الصيني، مع تمييزه من الأدب الغربي ذي المحاكاة أو التمثيل، يصبح النتاج النهائي لعملية تجلٍّ طبيعية، الشكل الذي تجتمع فيه عناصر العالم وتصبح معروفة ومرئية بطريقة طبيعية يمكن القول إنها تشبه تبلور الماء في جليد. ويصبح الشاعر الصيني بوصفه «الواسطة لهذا الطور الأخير في صيرورة العالم» الوسيلة أو القناة التي تصل من خلالها الطبيعة أو العالم إلى تجلِّيهما على شكل «وين» أو «نموذج جمالي». والآن هل يوحي هذا بأن الشاعر الصيني، شأن «أيون» في وصف أفلاطون، ناطقٌ بلسان سلطة متعالية تمثل مصدر الشعر الحقيقي؟ لا يرى أوين الأمر كذلك لأنه يضع الشاعر والشعر الصينيين في تمايز ضدي مع نظيريهما اليونانيين. إذا كان مصدر الإلهام الشعري في المحاورة الأفلاطونية آلهة أعلى من الإنسان والطبيعة، فإن الشعر في الحال الصينية يصدر عن الطبيعة نفسها بوصفه نتاجًا طبيعيًّا. ولا ينحصر الأمر في أن النص الأدبي يتشكل على نحو طبيعي من دون جهد واعٍ من الشاعر، بل في أن اللغة الصينية المكتوبة، كما يقول أوين، وهي المكوّن اللغوي ذاته للنص الصيني، «هي نفسها طبيعية»[51]. بينما يخلق الشاعر الغربي في محاكاة للرب، الخالق الأول، عالمًا من العدم (ex nihilo)، فإن الشاعر الصيني لا يفعل إلا «المشاركة في الطبيعة القائمة». وهو لا ينشغل في ابتداع شيء جميل تعوزه الواقعية، ولكن «في تقديم صحيح لما هو 'قائم' بوصفه تجربة داخلية أو إدراكًا خارجيًّا». بهذا يقدم الشاعر الصيني «عالمًا غير

(51) Ibid.

مخلوق». فالشاعر الصيني وهو يحذو مثال كونفوشيوس «يبث لكنه لا يبدع»[52].

ربما قصد أوين الوقوع على الاختلاف الأساس بين الشعر الصيني ونظيره الغربي، بين تجربتي قراءة هذين النوعين من الشعر، أو ربما كان يمارس ردة فعل تجاه التعميمات الكاسحة الصادرة عن نقد بنيوي معين يدّعي تطبيقات شاملة بفرضه أفكارًا غربية نظرية على أعمال أدبية لاغربية. مهما كان قصده أو دافعه لتأكيد الاختلافات الثقافية الأساسية، فإنه قد أدخل الـ«وين» الصيني والأدب الغربي في علاقة ضدية يصعب الدفاع عنها، ضديّة التجلي الطبيعي والإبداع الإنساني. بحسب هذه الصياغة المفهومية، تكون كتابة قصيدة صينية عملية طبيعية تقريبًا، وهي عملية غير شخصية بالتأكيد، يكاد الشاعر لا يقوم فيها بأي دور إبداعي، بل هو يؤدي دور الممر أو «الواسطة» أو دور كاتب يسجل ما يحدث هنا والآن.

هنالك جدال مماثل في عمل بولين يو (Pauline Yu) الذي يتناول قراءة الصور الشعرية الصينية. وفيه تفهم يو الشعر الصيني، وقد ميّزته عن الأدب الغربي بما هو محاكاة فعل، على أنه «ردة فعل حَرفية من الشاعر تجاه العالم حوله الذي يمثل [الشاعر] جزءًا لا يتجزأ منه». فلا يدرك الشاعر الصيني «الفواصل بين الواقع الحقيقي والواقع الملموس، ولا بين الواقع الملموس والعمل الأدبي، وهي فجوات قد تكون أثارت لومًا في بعض الأوساط، لكنها تؤسس

---

(52) Ibid., p. 84.

اقتباس كونفوشيوس، *Lunyu*, vii.1.

لإمكان الفعل الشعري والقصص الخيالي ونسخ الشاعر «للفكر الإبداعي الذي مارسه 'خالقه السماوي'»[53]. تفتقد الثقافة الصينية بحسب هذا الرأي «الفواصل» و«الثنائية الأنطولوجية الأساس»، وتعجز عن إدراكها، ويولّد الشعر الصيني من مثل هذا التقليد شيئًا يرتبط مع العالم الواقعي بسلاسة.

مرة أخرى، يدّعي تأكيد اللاشخصي والحَرفي في الشعر الصيني كشف ملامحه المميزة في اختلافها الجوهري عن الأدب الغربي، لكن «الثنائية الأنطولوجية الأساس» في هذه الصياغة لا يمكن إلا أن تساعد على تذكيرنا بصياغات ثنائية مثيلة تخص الاختلاف الثقافي بين الصين والغرب سبق وأن رأيناها في الماضي التاريخي. وتمكن رؤية مدى قرب هذا الأمر من وجهة نظر دعاة المسيحية النقية من ملاحظة الأب نيكولو لونغوباردي (Niccolò Longobardi) أن «الصينيين لم يعرفوا أي جوهر متميز عن المادة»[54]، ومن توسّع غيرنيه في تفصيل النقطة ذاتها بقوله إن «الفكر الصيني لم يفصل قط بين المحسوس والعقلاني، ولم يتخيل قط أي 'جوهر روحي متميز عن المادي'، ولم يدرك قط وجود عالم من الحقائق الأبدية منفصل عن عالم المظاهر والوقائع الزائلة هذا»[55]. تستند الضديات بين الصين والغرب هنا أيضًا إلى فكرة مبسطة من

(53) Yu, *The Reading of Imagery*, p. 35.

(54) Longobardi, *Traité sur quelques points de la religion des Chinois* (Paris, 1701).
عنوان القسم العاشر، مقتبس في: Gernet, *China and the Christian Impact*, p. 203.

(55) Gernet, ibid., p. 201.

الثنائية الأفلاطونية بشأن الواقع الحق والملموس، أو التعالي والمحايثة (immanence). ولكن إذا كان الشعر الصيني في مثل هذا التشخيص (personification) ينجو من النقد الأفلاطوني ولومه الشعر، لكونه يبتعد في ثلاث عن الحقيقة، فإنه يخسر في الوقت ذاته دعوى الفاعلية الشعرية والخيال القصصي (fictionality) والإبداع الخيالي.

ما إن يُعدّ التقليد الصيني أحاديًّا على نحو جذري، ويُنظر إلى اللغة على أنها غير منفصلة عما تُحيل إليه حتى تصبح الاستعارة والخيال القصصي، وقبل كل شيء الأمثولة ـ وهي الملامح الجوهرية للأدب الغربي ـ كلها مستحيلة عليه تمامًا. كيف يمكن الشاعر الصيني أن يبدع أي شيء خيالي وأمثولي، أي شيء لاواقعي وبعيد عن الطبيعة، إذا كانت اللغة الصينية أو الـ«وين» هي نفسها طبيعية؟ تكون القصائد الصينية بحسب هذا الجدال «الأحادي» «استجابات حَرفية» للعالم الواقعي، ومعانيها مترسخة في هنا والآن، لا تشير إلى «شيء آخر» متعالٍ، أو أمثولي. يسلّم أوين بصحة ما يلي، كأول «طروحاته» الخاصة بالأدب الصيني:

> يُفترض في التقليد الأدبي الصيني أن القصيدة ليست خيالية: فالنظرة إلى عباراتها حقيقية دقيقة. ولا يُكتشف المعنى عبر عملية استعارية تشير فيها كلمات النص إلى شيء آخر. بدلًا من ذلك، يقدم العالم التجريبي دلالته للشاعر، والقصيدة تجعل ذلك الحدث جليًّا(56).

---

(56) Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, p. 34.

بينما يصر أوين على لاخيالية الـ«شي» (shi) أو الشعر الصيني، فإنه يقبل بمقدار معين من الاستعارية أو الخيالية في بعض الأصناف الفرعية، خصوصًا يووفو (yuefu)، أو الأغاني المجموعة من طرف «مكتب الموسيقى» الرسمي. انظر: المصدر السابق، ص 53، وهامشًا تفسيريًّا طويلًا على ص 292ـ293.

إن لمثل هذا المقترح بعض المضامين الرائعة بالنسبة إلى النقد العملي، كما أظهر أوين عبر طرحه تضاد التوقعات التوليدية المنهجي بين قارئ غربي لإحدى قصائد وردزورث (Wordsworth) وتجربة قارئ صيني مع قصيدة للشاعر الكبير من حقبة تانغ (Tang) دو فو (Du Fu) (712-770). يكتب وردزورث في سونيتة شهيرة:

لا تملك الأرض شيئًا أجمل من هذا لتعرضه،
ولن يكون إلا ثقيلَ الروح من يمرُّ مرور الكرام
بمنظر مؤثر إلى هذا الحد في عظمته:
هذه المدينة ترتدي الآن مثل ثوب
جمال الصباح...

يجادل أوين في أن وردزورث مهما كان ملموسًا في تصويره منظر لندن، كما يقول لنا الشاعر، من على جسر ويستمنستر فجرًا في يوم الثالث من أيلول (سبتمبر) 1802، يبقى غير ذي أهمية إن كان يكتب حقًّا عمّا رأى في ذلك الزمان والمكان اللذين حددهما أم لا. يقول أوين «لا تتجه كلمات القصيدة إلى لندن التاريخية في خصوصيتها المطلقة، بل هي تقودك إلى شيء آخر، إلى أمر مهم لا يكون معه عدد السفن على نهر التايمز ذا صلة بالأمر على الإطلاق»[57]. لا يهتم الشاعر الغربي بالخصوصية التاريخية بمقدار تقصيه معنى عامًّا يتعالى على التاريخي، والقارئ الغربي الذي تثقّف في نطاق هذه المواضعات نفسها، يقرأ القصيدة على أنها قطعة خيالية تخاطب شيئًا مختلفًا كليًّا عن لندن الحضور الواقعي والتاريخي.

(57) Ibid., p. 14.

يمكن القارئ الصيني، بحسب أوين، أن يتبنى مدخلًا مختلفًا تمامًا إلى قصيدة دو فو التي كتب فيها عن مشهد نهريّ يغرق في ضوء القمر، وقارن فيها عجوزًا وحيدًا على ضفة النهر المهجور بطير منفرد:

كيف أبدو وقد تقاذفتني الريح مرتعشًا؟
في السماء وعلى الأرض، نورس الرمال الوحيد.

يقول لنا أوين إن هذه القصيدة «ليست قطعة خيالية: بل هي وصف فريد وقائعي لتجربة في الزمن التاريخي، وعي إنساني يواجه العالم ويؤوله ويستجيب له»[58]. تنكشف الاختلافات الثقافية بين التقليدين الصيني والغربي، كما يُراد للمثالين إظهاره، في مجموعة من الضديات أو الانقسامات: الخيالية الغربية مقابل الوقائعية الصينية، الإبداعية الغربية مقابل الطبيعية الصينية، الانشغالات الغربية بالعام مقابل الانشغالات الصينية بالخاص، المعنى الاستعاري والمتعالي الغربي مقابل المعنى الحرفي والتاريخي الصيني... وهلم جرًّا. ومن المؤكد أن السياق التاريخي والدافع إلى تأكيد الاختلافات الثقافية قد تغيرا منذ زمن ماثيو ريتشي، وصار كل ما يعدّ صينيًّا على نحو متميز يلقى التقدير بوصفه فريدًا أو قيّمًا لأنه غير غربي على وجه التحديد. ولكن بالرغم من ذلك، وربما بطرق غير متوقعة، لا يمكن هذه الانقسامات والمتضادات بين القيم الثقافية الصينية والغربية إلا أن تذكرنا بالجدال الصادر عن العقيدة النقية الذي تطور في سياق الخلاف بصدد الطقوس خلال القرن السابع

(58) Ibid., p. 15.

عشر، خصوصًا وأن انقسامات اليوم ما زالت تستند إلى التمييز الأساس بين الطبيعة والثقافة، والخصوصية والعمومية، والملموس والمجرد... إلخ. وهذه الانقسامات، كما يلاحظ سوسي، تشير إلى «نسخة جديدة أو ترجمة بلغة أدبية ـ نقدية لشجار قديم قِدم البدايات التبشيرية للدراسات الأوروبية الصينية»، إذ يبدو أن دعاة العقيدة النقية الكاثوليك بتأسيسهم انقسامات مشابهة، محاولةً منهم لتأكيد الاختلافات الثقافية، قد «استشرفوا قواعد النقاش الأدبي التي وجدناها أمامنا منذ هنيهة»(59).

والنظر إلى الـ«وين»، أو اللغة الصينية المكتوبة على أنها «طبيعية» هو أحد الأفكار الخاطئة المتأصلة في الغرب، وهذا الاعتقاد الخاطئ قديم بدأ مع البدايات التبشيرية لحقل الصينيات الأوروبية، ولكنها فكرة لا يأخذها أغلب المختصين في الدراسات الصينية مأخذ الجد اليوم. لقد كان إرنست فينولوزا (Ernest Fenollosa) ومقاله المستند إلى تخمينات تعوزها الخبرة، وقد حرره ونشره عزرا باوند (Ezra Pound) تحت عنوان «الحرف الصيني المكتوب كواسطة للشعر»، هو من أعطى هذا الرأي الغريب صياغة ذائعة الصيت من دون شك. يحتفي فينولوزا في هذا المقال بالمادية الملموسة التي تميز الكتابة الصينية وبقدرتها على استثارة صور عن العالم الطبيعي، وبنوع من الكتابة الصورية التي اعتقد أنها بصفتها واسطة للشعر ستكون أرقى من الكتابة الأبجدية الغربية المجردة. يقدم الشعر الصيني المكتوب بهذه الحروف «صورًا اختزالية لعمليات الطبيعة» كما يقول فينولوزا،

(59) Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic*, pp. 36 and 39.

وبقراءتنا مثل هذه الحروف من الكتابة الصورية «لا يبدو أننا نعبث بأرقام عقلية، بل نراقب الأشياء وهي تصنع مصيرها»[60]. تعبر هذه الكلمات المشهودة فعليًّا عن فكرة أن الكتابة الغربية تجريدية تتخلق على نحو عشوائي في العقل الإنساني بينما الكتابة الصينية طبيعية برمتها، مصنوعة من الأشياء ذاتها.

تمكّن رأي فينولوزا عن اللغة الصينية المكتوبة، عبر باوند وشعريته التصويرية، من إحداث أثر بارز في الكثير من الشعر الإنكليزي والأميركي. أدرك باوند وهو يقرأ مقال فينولوزا ويعيد النظر في ترجمته بعض القصائد الصينية، ما تعنيه الكتابة الصينية بالنسبة إلى منهج شعري مبتكر. وكما يلاحظ لازلو جيفان (Laszlo Géfin)، فإن مقال فينولوزا وضع الأساس لعلم جمال جديد، وهو ما سمّاه باوند «منهج الكتابة الرمزية» (ideogrammic): «وضع تفصيلات يبدو أن لا صلة تجمعها متجاورة بطريقة توحي بالأفكار والمفاهيم المتولدة عبر العلاقة بينها»[61]. وقد اقتنص ديفيد بيركنز (David Perkins) تأثير مقال فينولوزا على باوند في وصف وجيز رائع:

«اللغة الصينية المكتوبة، كما يبدو، كانت ملموسة على طول الخط. كانت كل كلمة منها صورة، والبيت الشعري تتابعٌ من الصور. ولا بد من أن باوند تساءل عن الكيفية التي يستطيع بها أن يحقق ما يكافئ ذلك في الإنكليزية. قدم البيت الشعري الصيني صورًا من دون اتجاهات نحوية، وقد أشارت مخطوطة فينولوزا «مقال في الحرف الكتابي الصيني» إلى

---

(60) Fenollosa, *The Chinese Written Character*, pp. 8-9.

(61) Géfin, *Ideogram: History of a Poetic Method*, p. 27.

أن الطبيعة نفسها تخلو من القواعد اللغوية والتراكيب النحوية، لذا يمكن القول إن الشعر الصيني ينزل على العقل كما تفعل الطبيعة. ومهما اعتُمد في تفسير هذا المنهج، فإنه يبقى تتابعًا من الصور من دون الأجزاء اللغوية الأقل فاعلية والأكثر تجريدية التي تربط الصور عادة وتؤولها، وهو ما وفر السرعة الإيحائية والاقتصاد في التعبير»[62].

يتمّ مرة أخرى تأكيد ملموسية الكتابة الصينية وطبيعيّتها، وتفاديها المنطق المجرد الخاص بالنحو والتركيب النحوي من أجل تحقيق أثر طبيعي تمامًا. وهذا الأثر على وجه التحديد، بحسب جدال فينولوزا وباوند، هو ما يجب على الشعر إحداثه. بمقدار تعلق الأمر بالرموز الصينية، أساء فينولوزا وباوند بالتأكيد فهم الكيفية التي تؤدي بها وظيفتها، لكن ذلك كما يجادل جيفان «ربما كان أخصب إساءة فهم في الأدب الإنكليزي»[63]. بالطبع لا سبيل إلى الشك في أهمية باوند في الشعر الحديث، وسيكون من التحذلق والعبث نقد منهج الكتابة التصويرية ضمن إطار معطيات الدراسات الصينية. ما أريد إظهاره هنا ليس أن فينولوزا وباوند أساءا فهم الصينية، ولكن أن سوء فهمها يعكس ما يتعدى رأيًا تعوزه الخبرة، وأنه نجم عن إسقاط رغبتهما الخاصة على اللغة والشعر الصينيين، وأن النظر إلى الكتابة الصينية على أنها ملموسة وطبيعية وهمٌ غربي وإضفاء شعري للمثالية عليها. تكمن جاذبية قصيدة باوند **كاثي** (*Cathay*)، كما يجادل جورج شتاينر (George Steiner)، في حقيقة أنها

(62) Perkins, *A History of Modern Poetry*, p. 463.

(63) Géfin, *Ideogram: History of a Poetic Method*, p. 31.

تطابق التوقعات الأوروبية القوية عمّا تبدو عليه الصين في عيون الغربي وتؤكدها، أي ما سماه هيو كينر (Hugh Kenner) «ابتكارًا (غربيًّا) للصين». لقد نجح باوند في خلق جاذبية كاثي «لا لأنه هو وقارئه يعرفان الكثير، ولكن لأنهما كليهما يلتقيان في معرفة أقل القليل»[64].

عندما عزا فينولوزا وباوند إلى الحروف الصينية القدرة على كشف أسرار الطبيعة والفن، كانا جزءًا من سلالة في التقليد الغربي ترى ذلك. وكما يلاحظ هوا يول جانغ (Hwa Yol Jung)، خرج فينولوزا من البيئة الأدبية لـ«عصر النهضة الأميركي»، وكان متأثرًا على نحو خاص برالف والدو إمرسون (Ralph Waldo Emerson)، ولذلك أمكن انبهاره بالكتابة الصينية «أن يقارن مع انبهار إمرسون بالكتابة الهيروغليفية المصرية: فهي 'رموز' عن الطبيعة تقع خلف حجابها المرئي، 'أسرار ذهبية' مبهمة لا تمنح قِيادَ تفسيرها الناسَ العاديين»[65]. وكان ماثيو ريتشي قبل عدة قرون قد لاحظ بالفعل أن الصينيين «يستخدمون صورًا كتابية تشبه الأشكال الهيروغليفية لدى قدماء المصريين»[66].

---

(64) Steiner, *After Babel*, p. 359.

يلاحظ جوزيف ردل أيضًا أن قراءة فينولوزا الحروف الصينية هي «محض إضفاء غربي للمثالية»، Riddel, «««Neo-Nietzschean Clatter»-Speculation and/on Pound's Poetic Image,» in: *Ezra Pound: Tactics for Reading*, ed. Ian Bell, p. 211.

(65) Hwa Yol Jung, «Misreading the Ideogram: From Fenollosa to Derrida and McLuhan,» *Paideuma*, vol. 13 (Fall 1984), p. 212.

(66) Ricci, *The Journals of Matthew Ricci*, p. 26.

يبدو النظر إلى الرموز اللغوية الصينية على أنها هيروغليفيات أمرًا شائعًا في الغرب، إذ يشير جيامباتيستا فيكو (Giambattista Vico)، على سبيل المثال، إلى أن الصينيين «قد اتضح أنهم يكتبون بالهيروغليفية كما كان قدماء المصريين يفعلون»[67]. وقد أخبرنا إرنست روبرت كورتيوس (Ernst Robert Curtius) أن الانبهار بالهيروغليفية مع الرموز و«الصور دون كلمات» (impresas) قد ظل دائمًا يسيطر على عقول الإنسانويين الغربيين منذ بداية القرن التاسع عشر[68].

بالرغم من ذلك، لم يعرف أحد كيفية قراءة الهيروغليفية حتى عشرينيات القرن التاسع عشر، عندما قام جان فرانسوا شامبليون (Jean-François Champollion) بحل شفرة الكتابة الهيروغليفية المصرية بمساعدة نص حجر رشيد (صخرة روزيتا) الثنائيّ اللغة. وقد دشنت أعمال شامبليون بداية علم المصريات الحديث، وكان لها أثر قوي عند إمرسون ومعاصريه، لكنها كما يجادل جون إروين (John Irwin) لم تضع حدًّا لقرون من إساءة قراءة الهيروغليفية الحافلة بالأوهام. يقول إروين إن اكتشافات شامبليون بالرغم من كل قوتها العلمية الساعية إلى إزالة الغموض عن الكتابة المصرية القديمة «لم تطح بالمدرسة الميتافيزيقية في التأويل» التي استمرت تبحث من منظور مسيحي عن لغة ما قبل الخروج من الجنة، وقرأت الهيروغليفية على أنها «لغة الطبيعة، وعلامات الطبيعة، وعالم الموجودات

(67) Vico, *The New Science*, p. 32.

(68) Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 346.

الذي خلقه الرب بمثابة رموز دالة على الحقائق الروحية»[69]. وتحت تأثير الروحانية السويدنبورغية (Swedenborgian mysticism) اقتفت فكرة إمرسون عن الهيروغليفية بشكل مؤكد أثر المدخل الميتافيزيقي بالرغم من اهتمامه العميق بأعمال شامبليون.

يشير إمرسون في مقالاته إلى أن الشاعر «سيستخدم الطبيعة بوصفها رمزه الهيروغليفي الخاص»، وأن الطبيعة «تقدّم كل مخلوقاتها له بوصفها لغة من صور»[70]. من الواضح أن هذه الأفكار تجد صداها في مقال فينولوزا عن الحروف الصينية التي يدعوها فينولوزا في موضع ما «هيروغليفات مرئية»[71]. والهيروغليفية المصرية والحروف الصينية هي جميعًا «صور رمزية»، أو بكلمات فينولوزا «صور اختزال» الأشياء في الطبيعة، وتمكن متابعة فكرته عن الكتابة الهيروغليفية إلى أصولها في الرمزية القروسطية التي تقرأ الطبيعة، كما صاغها هيو سانت فيكتور (Hugh of St. Victor)

(69) Irwin, *American Hieroglyphics*, pp. 6 - 7.
من أجل جدال مبكر يقدم الصينية بوصفها اللغة الأولى للدين الطبيعي أو السابقة على الخروج من الجنة، انظر: John Webb, *An Historical Essay Endeavoring a Probability That the Language of the Empire of China is the Primitive Language* (London: Printed for Nath. Brook, 1669), and Zhang Longxi, «The Myth of the Other».

(70) Emerson, *The Complete Works*, ed. E. W. Emerson, 8: 65; 3:13; quoted in Irwin, *American Hieroglyphics*, p. 11.

(71) Fenollosa, *The Chinese Written Character*, p. 6.

«مثل كتاب خطّه إصبع الرب»[72]. في ضوء هذه العلاقة إذًا يمكن أن يُربط انبهار فينولوزا بالحروف الصينية بوصفها صورًا اختزالية مع التقليد المسيحي الخاص بالقراءة الأمثولية «التي ترى خلق العالم تأسيسًا لمعجم رمزي شامل»[73].

وهكذا، يجوز القول إن فهم الـ«وين» أو الكتابة الصينية بوصفها علامات طبيعية قد أكمل دورته من داعية العقيدة الكاثوليكية النقية في القرن السابع عشر إلى فينولوزا في بداية القرن العشرين، وذلك لأن تقدير قيمة اللغة الصينية المكتوبة بوصفها صورًا اختزالية خالية من النحو لا يفصله إلا خطوة صغيرة عن الحطّ من قدر الصينية على أساس أنها تخلو من المنطق والروحانية (mysticism). لا وجود لاختلاف كبير بصيغة الجدال بين رأي فينولوزا ورأي داعية العقيدة

---

(72) Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, p. 57.

يؤكد كورتيوس أيضًا الأصل القروسطي لهذا الرأي الرمزي: «من البدهيات المفضلة لدى الرأي الشعبي في التاريخ أن عصر النهضة نفض الغبار عن المخطوطات المصفرّة واتجه بدلًا منها إلى قراءة كتاب الطبيعة أو العالم. لكن هذه الاستعارة نفسها مأخوذة من القرون الوسطى». انظر: Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 319.

من أجل بحث في العلاقة الوثيقة بين التأويل الميتافيزيقي للهيروغليفيات وفكرة كتاب الطبيعة، انظر أيضًا: Irwin, *American Hieroglyphics*, pp. 20, 25 and 28.

(73) Fletcher, *Allegory*, p. 130.

ويمضي فلتشر ليلاحظ: «في القرن السابع عشر، عندما أصبح معنى الهيروغليفيات المصرية مشكلة كثرت فيها الاشاعات، كان هنالك تشبث عام بالرأي القائل إن الطبيعة تشكل معجمًا كونيًا من الرموز» (ص 130، هامش 105).

الكاثوليكية النقية، ففي حين يحتقر داعية العقيدة النقية الصينية لخلوها المزعوم من الروحانية، يعجب فينولوزا بها لنزوعها الصوري الهيروغليفي المفترض.

يمتلك المختصون بالدراسات الصينية علمًا أفضل بالطبع. يبدأ جيمس ج. ي. ليو (James J. Y. Liu) كتابه المختصر والمفيد **فن الشعر الصيني**، بدحض سوء فهم فينولوزا «بأن كل الحروف الصينية كتابة تصويرية (pictogram) أو كتابة رمزية (ideogram)»، وهو - بحسب ليو - أمر فيه «مغالطة» و«سبب لتضليل جدي». يُظهر ليو عبر بسطه المبادئ التقليدية الستة التي تحكم صناعة الحروف الصينية أن معظم الرموز لا تنتمي إلى الكتابة الصورية، بل «تحتوي عنصرًا صوتيًّا»[74]. وهو ما يعني أن قراءة الحروف الصينية بوصفها «صورًا اختزالية دالة على عمليات الطبيعة» لا يعدو إساءة قراءتها، وحضور العنصر الصوتي في معظم الحروف الصينية يعقّد الأمور إلى حد كبير حتى يفقد الكلام معناه عن وجود اختلاف بين اللغات الصينية والغربية بصيغة تقابل واضح بين العلامات الطبيعية والعرفية أو بين الكتابات اللاصوتية والصوتية.

نُشر كتاب **فن الشعر الصيني** لأول مرة في عام 1962، لكن مؤلِّفه غيّر رأيه بعد مرور خمسة وعشرين عامًا في كتابه الأخير، ومثل أوين اقتبس من لو تسيي ليجادل أن «الوين الإنساني ('الكتابة' أو 'الأدب') موازٍ للوين الطبيعي ('النموذج' أو 'التكوين' كالمجرات والتشكيلات الجغرافية والنماذج على جلود الحيوان... إلخ)،

(74) Liu, *The Art of Chinese Poetry*, pp. 3 and 6.

فكلاهما تجلٍّ (manifestation) للـ«داو» (Dao) الكوني». وهو الآن يرى أن الصينية تختلف جذريًا عن اللغات الغربية، ويمتدح فينولوزا وباوند، لأنهما «أدركا بالحدس (conjecture) أن الرموز اللغوية الصينية تقدم بديلًا ممكنًا عن مركزية العقل الغربية (logocentrism)». من الواضح أن ليو يعي التناقض في تقويمه فينولوزا وباوند، لكنه يصرّ على أن جداله الأخير «لا يناقض» ما قاله فن الشعر الصيني، فهو يمثل فحسب «نقلة في موضع التأكيد بسبب الظروف المتغيرة»[75]. وهو في هذا على حق، لأن هذه النقلة تعكس الظروف المتغيرة التي كُتب في ظلها، أي الظروف التي تأثرت بالنظرية الأدبية المعاصرة، وبالأخص التفكيكية، ورأي جاك دريدا (Jacques Derrida) في أن الصينية اللاصوتية والخطوط اليابانية تقدمان «الشهادة على حركة قوية تصدر عن حضارة تتطور خارج مركزية العقل الغربية»، ومديحه العالي لفينولوزا وباوند لتحقيقهما شعرية كتابية عصية على الاختزال تُعدّ «مع شعرية مالارميه أول صدع في التقليد الغربي المترسخ»[76]. عندما نستذكر ملاحظات ديفيد بَك عن الحالة الراهنة للدراسات الآسيوية، تمكننا رؤية أن هذه هي الظروف التي أصبحت فيها النسبوية الثقافية بتأكيدها الاختلاف وشكّها في إمكان الفهم العابر للثقافات النموذجَ السائد. وعجْزُ أستاذٍ فطن مثل جيمس ليو، بالرغم من تفوق معارفه، عن مقاومة غواية الفوز بالمجد

---

(75) Liu, *Language-Paradox-Poetics*, pp. 18, 20, 19.

(76) Derrida, *Of Grammatology*, pp. 90 and 92.

ومن أجل نقد هذا الرأي، انظر: Zhang Longxi, *The Tao and the Logos*.

للكتابة الصينية بوصفها رمزًا للاختلاف التفكيكي (différance)، أمرٌ يشهد على النفوذ القوي للنموذج النسبوي. وهكذا، فإن نظام العلامات الطبيعية المصنوع من الأشياء ذاتها، الـ«وين» الخاص أو الكتابة الصينية، صار يشكل الآخر الغريب ثقافيًا في مقابل كتابة غربية تقليدية، مجردة، مركزية صوتية، ومركزية عقلية، فهو يوفر على نحو مناسب أرضية خيالية لكل أنواع الانقسامات والمتضادات في الدراسات الأدبية الثقافية التي تؤسس ثقافات بأكملها بوصفها كيانات قائمة بذاتها، أي أنظمة معرّفة بوضوح تام لها خواص فريدة يمكن التعرف إليها.

في كتاب **القيمة المراوغة** (*La valeur allusive*)، وهو مناقشة مطولة للشعرية الصينية، يقدم الأكاديمي الفرنسي فرانسوا جوليان (François Jullien) مثالًا آخر على المحاولة الغربية لرؤية الأدب الصيني بوصفه عيِّنة دالة على ما يسميه (l'altérité interculturelle)، أي آخَر ثقافي يقف على الضد من التقليد الغربي. يدافع جوليان عن «النزعة إلى مقارنة الاختلاف» مجادلًا في أن نقطة انطلاق الدراسات الصينية في الغرب، المتمثلة في اختبار التقليد الصيني على أنه الآخر، «تعود إلى ذاتها» دائمًا، أي إنها تدرك الذات الغربية عبر تمييزها من آخرية الذات الصينية، وتنظر إلى ذاتها من زاوية مختلفة، أي ـ إن صح القول ـ من الخارج. بالرغم من أن الوعي الغربي قد يزاح عن مركزيته في هذا الدخول في منظور (mise en perspective)، فإنه قادر أيضًا على «إلقاء نظرة جديدة على أسئلته الخاصة، وتقاليده الخاصة ودوافعه الخاصة». ثم يمضي جوليان لإعلان «أن المختص

الغربي بالصين يمكن أن يكون أيضًا ـ على نحو مشروع تمامًا ـ مكتشفًا للغرب: عندها ستنفعه المعرفية الاختصاصية بالصين بوصفها أورغانونًا جديدًا». هكذا يتقرر مسبقًا الغرض من دراسة الصينيات: العثور على الاختلاف وإبراز «الآخرية التثاقفية»، وهو ما يجعل الذات الغربية جلية للإدراك، فيجري التعرف إليها بوصفها المقابل لما ليس بغربي.

في مقارنة جوليان بين الفكرة الصينية عن الـ«ويـن» بوصفه علامة طبيعية والفكرة الغربية عن الأدب بوصفه محاكاة الطبيعة، نجده ينتفع من كتاب لو تسيي **العقل الأدبي** للحصول على أمثلة دامغة. يرى جوليان أن لو تسيي يمتلك القدرة على دمج ظهور الكتابة والأدب الإنسانويين في مجمل عملية التشكل أو التجلي الكوني بالاستفادة من التعدد الدلالي الغزير لكلمة وين التي لا تشير إلى تصميم إنساني حصرًا، ولكن إلى أشكال ونماذج تجلّت لأول مرة في الطبيعة. يمضي جوليان إلى القول في مناقشة لو تسيي «بينما تتأكد خصوصية الـ«وين» الأدبي تمامًا، فإن علاقة الاشتقاق بين الـ«ويـن» الطبيعي والـ«ويـن» الإنساني مُفصّلة بوعي ثاقب، وبذلك فإن التكميلية المؤثرة التي تربط العمل الأدبي مع بداية الكون تكون قادرة على اكتساب قيمتها». هنا يذكرنا الربط بين الـ«وين» الصيني والكون الطبيعي بالآراء المشابهة التي ناقشناها آنفًا، ففي حين يقارن جوليان الـ«وين» الصيني، كما فسّره لو تسيي، مع مفهوم التمثيل أو المحاكاة الإغريقي، فإنه يجادل بأن كل واحد من هذين التقليدين ينتهي باختيار بديل مختلف. «إما أنه الشعر

الذي 'يحاكي' الطبيعة (كما في حالة الغرب الكلاسيكي) في حركة 'تعود' إلى العالم، وهي الضد من المبادرة المستقلة للفن (منفصلة بقوة فعلها الأصلي عن نظام الطبيعة المطروح بوصفه موضوعًا)، وإما أنه نظام الطبيعة الذي هو «فن» بالفعل، وبهذا يشكل سابقة بالنسبة إلى التطور المتعين للنص الأدبي». في التقليد الصيني، الذي يتمثل في الخيار الثاني هنا، يندمج الإنساني والطبيعي في رؤيا كلّية من الشبكات الرمزية، ولا تكون النصوص الأدبية منفصلة عن نظام الطبيعة كإبداعات إنسانية أصيلة. «القصيدة منسوجة حقًّا من دون تدخل من الوعي الإنساني كذات، أو بالأحرى أن الوعي الذاتي يكون مندمجًا منذ البداية في عملية التداخلات المتبادلة التي تجعل مجمل الوقائع الدنيوية حيّة وقادرة على تأثير بعضها في بعضها الآخر»[77]. خلاصة جدال جوليان، كما هو الحال في قراءة أوين للو تسيي، ادعاء مشابه في أن الـ«وين»، أو الأدب الصيني، يختلف جذريًّا عن المحاكاة الغربية، وأنه ليس إبداعًا إنسانيًّا، بل هو جزء لا يتجزأ من الطبيعة، أو هو عملية تجلٍّ طبيعية، وأن القصيدة الصينية ملقاة هناك في الطبيعة بالفعل ربما كالحصاة أو الصَّدَفة على ساحل البحر، ويمكن الشاعر الصيني أن يلتقطها من دون تدخل من وعيه الذاتي.

يواصل جوليان في العديد من الكتب الأخرى جداله دفاعًا عن آخرية الصيني الجذرية. في كتابه **المنعطف والوصول** (*Detour and*

---

(77) Jullien, *La valeur allusive*, pp. 8, 35, 52 and 65; see also pp. 11-12.

(*Access* يعيد تأكيد قوله إن الصين، بسبب اختلافها الجذري لغويًا وتاريخيًا، «تقدّم حالة مدروسة تتيح تأمل الفكر الغربي من الخارج، وتخرج بنا بهذه الطريقة من اجترار الذات (atavism)». ثم يضيف: «لا أدعي أن الصين أجنبية تمامًا، لكنها الآخر في الأقل». يختبر جوليان بعناية الميل الصيني إلى التعبير غير المباشر، خصوصًا الوسيلة الشعرية المسماة تسينغ (xing) التي يدعوها النمط «التحريضي» في التعبير. ويقول «في هذا النمط، وتحت تأثير العاطفة، يتباعد هنا العالم وهناك المعنى أحدهما عن الآخر إلى أقصى حد: فتولّد الكلمات بسبب جموح الدوافع بعدًا ماورائيًا لا حدود له، وهو السبب في أن هذا التحريض يحفل بالإشارات الضمنية أيضًا». بهذا يسلم جوليان بأن في الأدب الصيني وقراءته فصلًا بين الكلمة ومعناها، بين النص والتعليق عليه، بين اللغة وتأويلها. وكما يفعل المعلقون الإغريق على ملحمتي هوميروس (Homer)، يحتاج المعلقون الصينيون على كتاب الشعر إلى الاستفادة من مثل هذا الفصل بين النص والمعنى لتبرير المكانة المعتمدة لبعض القصائد التي تبدو بذيئةً أو خليعة على المستوى النصي. لكن جوليان يسارع، بالرغم من ذلك، إلى التمييز بين التأويل الأمثولي الإغريقي والتقليد الصيني في التعليقات. «واجه المعلقون الإغريق والصينيون المشكلة نفسها من حيث الأساس: كيف يبررون معنى يحكمون عليه بسبب ميولهم الأيديولوجية بأنه تافه، إن لم يكن مستهجنًا؟»، ثم يحاول أن يجد الفرق بين الحلول الإغريقية والصينية للمشكلة ذاتها: «ولكن بينما سعى الإغريق إلى إنقاذ هذا المعنى بإسقاطه على مستوى روحي، رأى الصينيون

استخدامه تاريخيًّا». قد يذكرنا الجدال هنا بالتمييز الذي اعتمده لونغوباردي وآخرون في الخلاف بشأن الطقوس، كما ناقشناه آنفًا، لأن جوليان يقيم التمييز مرة أخرى بصيغة المادة والروح، الملموس والمجرد، المحايثة والتعالي. وهو يجادل بصدد الفصل الصيني بين النص والمعنى:

> هذا صحيح، يشكل العالم الاجتماعي والسياسي واقعًا من نمط يختلف عن ذلك الذي تشكله الصور في تلك القصائد، وهي صور تكون في الغالب الأعم مستعارة من الطبيعة، لكنه لا يقع في مستوى مختلف. إنه ملموس ومتعيّن كما الصور، ينتمي إلى نمط الظواهر نفسه. وبوصفه هكذا، فهو يقف على الضد من أي عالم مثالي أو روحي يمكن أن يعكس صورة عالم الحس ويتعالى عليه بالارتقاء إلى مستوى الوجود المطلق، أو في الأقل إلى عمومية لازمنية وجوهرية. يمكن أن يحدث بين أي مشهد طبيعي وأي حالة في العالم الإنساني انتقال لا أمثولة... في الصين، تسد المشاغل السياسية والأخلاقية الطريق على تطوير معنى روحي، وتخصيص مرجع بعينه يبعد المعلقين عن التكوين الرمزي[78].

يقدم جوليان في كتاب أحدث بعنوان **التفكير من الخارج (الصين)** (*Penser d'un Dehors* (*la Chine*)) صياغةً شاملة لآرائه في مجموعة متنوعة من الموضوعات تخص الصين والثقافة الصينية. وهذا الكتاب الذي وُضع على شكل سلسلة من الإجابات عن أسئلة طرحها تييري مارشيس (Thierry Marchaisse) يعاود

---

(78) Jullien, *Detour and Access*, pp. 9, 155, 169 and 173.

النظر في بعض الأسئلة القديمة التي نجدها في الخلاف بصدد الطقوس، على سبيل المثال، «اللامبالاة الصينية الثلاثية تجاه الوجود والرب والحرية»[79]. عنوان الكتاب بحد ذاته **التفكير من الخارج (الصين)** يعبّر بالفعل عن جدال جوليان الأساس بإيجاز: توفر **الصين**، بسبب بُعدها جغرافيًّا وثقافيًّا عن أوروبا، مرآة سحرية للنظر في الذات الأوروبية. يقول جوليان: «بالفعل، إذا ما أراد المرء أن 'يذهب إلى ما وراء الإطار الإغريقي'، وإذا ما كان يبحث عن دعم ومنظور مناسب، فإني لا أرى رحلة ممكنة أمامه سوى الذهاب 'إلى **الصين**' كما سار المثل. هذه من الناحية الفعلية هي الحضارة الوحيدة المسجلة في نصوص كبيرة العدد والقيمة، وسلالتها اللغوية والتاريخية بعيدة عن أوروبا كل البعد». وإذ يتوسع جوليان في فكرة فوكو (Foucault) عن الشرق الأقصى بوصفه لاأوروبيًّا، يعلن أن «اللاأوروبا هي الصين، إن توخينا الدقة، ولا يمكنها أن تكون أي شيء آخر»[80]. وهكذا ظل جوليان يجادل باطراد منذ **القيمة المراوغة** حتى **التفكير من الخارج (الصين)** دفاعًا عن اللامقايسة (incommensurability) بين الآداب والثقافات الصينية والغربية، وقد استند في حجاجه إلى فهمه طبيعة الـ«وين» أو الخواص الأساس للغة والأدب الصينيين.

ولكن ما هو الـ«وين» الصيني؟ ما الذي نفهمه من تعليق لو تسيي عليه في الفصل الافتتاحي من كتابه **العقل الأدبي أو نقش**

---

(79) Jullien with Marchaisse, *Penser d'un Dehors*, p. 264.

(80) Ibid., p. 39.

التنانين؟[81]. تستحق هذه الأطروحة التي كُتبت قبل أكثر من ألف وخمسمئة عام (496-497) ما أحرزت من شهرة بوصفها أول دراسة نظامية تتناول كل الأصناف الأدبية المختلفة في الكتابة الصينية القديمة. يستفيد لو تسي في محاولته منح الكتابة كل ما في المستطاع من المكانة والأهمية من التعدد الدلالي لكلمة **وين**، ويربط الكتابة الأدبية مع كل أنواع النماذج والتشكلات في العالم المُدرك بالحس، حتى أن الكتابة بوصفها ابتكارًا إنسانيًّا تصبح على نحو سري مرتبطة بالتجليات الطبيعية لـ«طاو» الكوني، وهو المبدأ المحيط والأصل الأقصى لكل الأشياء. هكذا تبدأ أطروحة لو تسي:

عظيمة هي فضيلة الكتابة (وين)! لماذا نقول إنها وُلدت يوم مولد السماء والأرض؟ لقد شرع الأزرق الغامق في السماء والأصفر في الأرض بمزج كل

---

(81) بحسب القاموس الصيني الأول **شووين جيزي** (*Shuowen jiezi*) الذي وضعه تسو شين (Xu Shen) في العام 110، المعنى الأساس لكلمة **وين** (*wen*) هو علامة دالة على خطوط متقاطعة. ويمضي وانغ جون (Wang Jun) (1784 ـ 1854) أبعد في التفسير، وهو واحد من مجموعة معلقين فيلولوجيين آخرين، فيقول «المتقاطعة» تشير إلى الخطوط التي يعبر أحدها الآخر بالعرض لتتشكل في رسم. في «الكلمات الملحقة» بـ **كتاب التغيرات** (*Book of Changes*) يقال إن «الأشياء عندما يُخلط أحدها بالآخر تدعى وين. والخلط هنا يعني التقاطع». (Wang Jun, *Shuowen judou*, 2: 1210).

ولكن هذا الحرف صار في الاستخدام اللاحق يشير حصرًا ـ تقريبًا ـ إلى الكتابة أو الكتابة الأدبية، بينما اللفظة المتجانسة معه لفظًا «وين» تستخدم للدلالة على النموذج أو التصميم. من أجل مناقشة موجزة لما قبل تاريخ الكتابة الصينية، انظر: K. C. Chang, *Art*, *Myth*, *and Ritual*, pp. 81‒87.

ومن أجل عرض مختصر لمختلف معاني «وين» في النصوص الصينية، انظر: James Liu, *Chinese Theories of Literature*, pp. 7-9 and 22-24.

الألوان، وشرعت أشكالهما المربعة والمدورة في التمايز بين كل الأشكال. ومثل زوج من أقراص حجر اليشم الكريم المثقب تعرض الشمس والقمر صورًا تقترن بالسماء، تشع ببهاء، وترسم الجبال والأنهار حدود الأرض. هذه بحق هي الكتابة (وين) التي يخطها الطاو (tao). وإذ نتطلع إلى الأعلى نرى الوهج عاليًا، وإذ نتطلع إلى الأسفل نتبين التصميم الكامن، يتخذ الأعلى والأسفل موقعيهما فيأتي إلى الوجود المعياران العظيمان. لا يستطيع إلا الإنسان بقدرة ذكائه الفطري على التركيز، أن يضيف إلى هذين ليشكل الأصول الثلاثة. إن الإنسان هو زهرة العناصر الخمسة، وهو بحق عقل السماء والأرض. وعندما يوجد العقل يتأسس الكلام، وعندما يوجد الكلام تتخذ الكتابة شكلًا جليًا. هذه هي الطريقة التي بها تكون الطبيعة ما هي عليه[82].

مصدر فكرة أن السماء والأرض، الأعلى والأسفل، تؤسسان المعيارين العظيمين، وأن الإنسان يضيف إليهما لتتشكل الأصول الثلاثة للكون، هو التعليقات التي وضعها العلماء الكونفوشيوسيون في عهد سلالة الهان على **كتاب التغيّرات** (*Book of Changes*)[83].

---

(82) Zhou Zhenfu (annotator of Liu Xie), *Wenxin diaolong zhushi*, p. 1.
سيرد اسم هذا الكتاب مختصرًا في ما بعد كما يلي: Liu Xie, *Wenxin diaolong*.

(83) انظر: «العبارات الملحقة» و«شرح الأصول الثلاثية» في **كتاب التغيّرات** «يأتي وجود الـ«يي» (yi) من الواحد الأقصى الذي يولد القواعد الثنائية». «طريقة تشكيل السماء أن يكون لديك الـ«ين» (yin) والـ«يان» (yan)؛ طريقة تشكيل الأرض أن يكون لديك اللّين والصلب؛ وطريقة تشكيل الإنسان أن يكون لديك الإحسان والاستقامة. لا بد من وجود الأصول الثلاثة، ولا بد لها من أن تُضاعف، لذلك يتكون كل سداسي في **كتاب التغيّرات** من ستة خطوط» *Zhouyi zhengyi*, 70a, 81c-82a, in Ruan Yuan [1764-1849], *Shisan jing zhushu*, vol. 1, pp. 82 and 93-94.
من أجل ترجمة إنكليزية، انظر: *The Classic of Changes*, trans. Richard John Lynn.

وإذ يعتمد لو تسيي مثل هذه التعليقات، ويدمج وين بوصفها كتابة مع وين بوصفها ضربًا من الأنموذج، أو التشكل، أو أي شكل أو مظهر يمكن التعرف إليه في الطبيعة والأشياء، يفترض في رؤياه عن أصل الكون وفي نظريته عن أصل الكتابة الأدبية، بكلمات وانغ يوونهيا (Wang Yuanhua) في دراسة مكرسة لعمل لو تسيي «شكلًا موغلًا في الاضطراب»[84]. وهو مضطرب لأن لو تسيي قد خلط الثقافة بالطبيعة. لكن بإمكاننا القول أيضًا إن الخلط متعمد، وذلك لأنه بمنحه الكتابة أصلًا كونيًّا، لم يمنحها سلطة مستعارة من الطبيعة ويوّسع مفهومها إلى أبعاد فخمة، بل هو يدرج كل شيء طبيعي أيضًا في نطاق تنظيم وترتيب الإبداع الإنساني، أي النماذج والتصاميم **الموضوعة** التي تقوم مثالًا عليها كتابات الحكماء القدماء وكونفوشيوس نفسه. وهو يمزج في مناقشته الـ«**طاو**» رأيين مختلفين، أحدهما من لاوتسي (Laozi) الذي يصور الـ«طاو» خاليًا من الفعالية، يمضي في مساره الطبيعي بصرف النظر عن مشاغل البشر، والآخر من التعليقات على **كتاب التغيّرات** الذي يمنح ثقلًا أكبر لإرادة السماء ووساطة الحكيم الذي تتحقق إرادة السماء عبر عمله التأملي.

يؤكد لو تسيي بمزجه طاوية لاوتسي وزوانغزي بالأفكار الكونفوشيوسية في التعليقات على **كتاب التغيّرات**، انتماءه الوثيق إلى زمن عمد إلى دمج سلطات هذه الآراء والتقاليد المختلفة. وبالرغم من تبحر لو تسيي الطويل في الأفكار البوذية، فإنَّ كتابه النقدي الكبير

(84) Wang Yuanhua, *Wenxin diaolong jiangshu*, p. 60.

ينحاز إلى الكونفوشيوسية كما لاحظ الكثير من العلماء[85]، وهو ما يعني أن كفة ميزان لو تسيي تميل في نهاية المطاف إلى جهة الكتابة الإنسانية لا إلى النموذج الطبيعي، ولا يمكن القول إن أشياء الطبيعة تعرض نماذج يمكن التعرف إليها إلا لأن هذه الأشياء تستشرف معنى الكون بوصفه نظامًا كليًّا، بوصفه انبعاثًا من الطاو العظيم. هكذا تصبح السماء والأرض، الجبال والأنهار، الحيوانات والنباتات، العالم الطبيعي برمته والأشياء الموجودة فيه كلُّها نصًّا عملاقًا منقوشًا برموز لغوية مكتوبة على نحو طبيعي.

إذا كان لو تسيي قد رأى أن الطبيعة تولد الكتابة والكتابة شكل متجلٍّ للطبيعة، وإذا كان قد قرأ التشكلات الطبيعية بوصفها كتابة ونماذج مفصلة، أفلا يتيح رأيه هذا مقارنة مع فكرة «كتاب الطبيعة» التي نجدها مرارًا في النصوص الغربية المنتجة في أوروبا القرون الوسطى وعصر النهضة؟ يذكر كورتيوس عددًا كبيرًا من الأمثلة، ويقدم لنا تعليقاته النيّرة عن هذا التقليد الشعري. كتب كورتيوس معلقًا على الكاتب المسرحي والشاعر الإسباني كالديرون دي لاباركا (Calderón de la Barca): «هنا أيضًا كل شيء يمارس الكتابة: الشمس على الفضاء الكوني، السفينة على الموج، الطيور على صفحات الريح، والرجل الذي تحطمت سفينته على ورق السماء الأزرق وعلى رمل البحر بالتناوب. قوس قزح ضربة ريشة، والنوم تخطيط مرسوم، والموت توقيع الحياة». يبدو الكون برمته كتابًا لدى

(85) انظر: Wang Yunxi and Yang Ming, *Wei Jin Nan Bei chao wenxue piping shi*, p. 344.

كالديرون. «قبة السماء كتاب مرزوم، له إحدى عشرة صفحة من الياقوت (الأكوان)»[86]. لو كان كورتيوس على معرفة بعمل الناقد الصيني، فإنه لم يكن في أغلب الظن ليعترض على إضافتنا مزيدًا من الأمثلة المأخوذة من لو تسيي. يقول لو «الحيوانات والنباتات كلها تعرض الوين. التنين والعنقاء يقدمان الفأل الحسن بتصميمهما المفصل، ويُظهر النمر والفهد جمال الإنشاء في وبرهما البهي، السحب وضوء الفجر ينشران الألوان ببراعة تفوق براعة الرسّام المتمرس، والأشجار والزهور تدفع إلى الواجهة بهاء إزهارها من دون عون من مطرز حاذق»[87]. في هذه الرؤية للكتابة الكونية يعدّ الـ«وين» أو اللغة الصينية المكتوبة «هي نفسها الطبيعة» بحق، كما يلاحظ أوين. «لا تتكون الكتابة من علامات عشوائية أبدعها التطور التاريخي أو السلطة الإلهية، بل تنجلي الكتابة من ملاحظة العالم»[88].

ولكن يصعب القول إن الكتابة الطبيعية بوصفها كذلك تميّز الكتابة الصينية عن مثيلتها الغربية، وذلك لأن الكتابة الغربية كانت هي الأخرى، على الأقل قبل تأسيس الفيلولوجيا وعلم اللغة الحديثين، تُعدّ نظام علامات. يقول ميشال فوكو (Michel Foucault) في معرض مناقشته فكرة عصر النهضة عن كتاب الطبيعة: «اللغة في وجودها الخام، التاريخي بحسب القرن السادس عشر، ليست نظامًا عشوائيًّا، إنها مستقرة في العالم وتشكل جزءًا منه». تقلب استعارة

(86) Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 344.

(87) Liu Xie, *Wenxin diaolong*, p. 1.

(88) Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, p. 20.

الكتاب علاقة الطبيعة بالكتابة رأسًا على عقب، فهي تحوّل مفهومًا ثقافيًا إلى ظواهر طبيعية، و«تجبر اللغة على الإقامة في العالم، بين النباتات والأعشاب والصخور والحيوانات»[89]. يصف فوكو كتاب الطبيعة بأنه رؤيا يكون فيها «وجه العالم مغطى بشعارات النبالة والحروف مع شفرات وكلمات غامضة: مغطى بهيروغليفيات». ويكون المكان فيها «مثل كتاب هائل مفتوح تنتصب عليه علامات مكتوبة، كل صفحة منه تبدو مزدحمة بأشكال غريبة تتضافر، وفي بعض المواضع تكرر نفسها»[90]. ويجادل فوكو بما يذكرنا بقول أوين عن الـ«وين» الصيني، بأن اللغة الغربية يجب أن تُدرس هي الأخرى من هذا المنظور «بوصفها شيئًا في الطبيعة. وكما الحيوانات أو النباتات أو النجوم لعناصرها قواعد ارتباطها وملاءمتها، ولها مثيلاتها الضرورية»[91]. من الواضح، بصرف النظر عن الاختلاف في الخلفية الثقافية، أن الصينيين القدماء والغربيين قبل القرن الثامن عشر قد عادوا جميعًا بأصل اللغة إلى ماض بعيد ضبابي مكلل بالأساطير والخرافات، ومنحوا الفضل في خلق اللغة إلى وسيط خارق أو مقدس، طاو غامض أو إله مشخص بوصفه اللوغوس الذي لقّح

(89) Foucault, *The Order of Things*, p. 35.

(90) Ibid., p. 27.

(91) Ibid., p. 35.

يمكن أن نقارن هذه الفكرة، أن اللغة جزء أو امتداد للطبيعة وأنها تدل من طريق التماثلات والتشابهات، مع مناقشة أوين للمماثلة والفكرة الصينية عن لي (lei) التي يترجمها بـ «الفئة الطبيعية». انظر: Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, pp. 18, 61 and 294.

الطبيعة بالمعنى. وكما يلاحظ إرنست كاسيرر (Ernst Cassirer): «بدأت الأسطورة واللغة والفن وحدة ملموسة لا تقبل الانقسام، ولم تنحل إلى أنماط مستقلة من الإبداعية الروحية إلا تدريجًا»[92].

بالرغم من ذلك، فإن من المبالغة المضلّة الادعاء أن كتاب الطبيعة ومفهوم اللغة في وجودها التاريخي والمادي الخام يمثلان وحدتَي معنى (epistemes) أسطوريتين سابقتين على الحداثة، تفصلان عقلية القرن السادس عشر عن التفكير العلمي للقرن السابع عشر، وقد استبدلت بهما، في قطيعة مفاجأة مع التقليد الأقدم، مجموعة من الشفرات الثقافية الجديدة، وحدات معنى جديدة تعود إلى العقلانية الديكارتية أو إلى النظرة النيوتنية للعالم. وكما عبّر كين روبنسون (Ken Robinson)، فإن «طريقة العالم الغربي في إدراك العالم» لم تتغير فجأة في العاشر من تشرين الثاني (نوفمبر) في عام 1619، عندما أدرك ديكارت (Descartes) أهمية الرياضيات الكاملة في معرفة الإنسان للعالم الطبيعي، ولا في خريف 1665 في حديقة نيوتن في وولزثورب، عندما أدرك، كما يُفترض، أن هنالك عناية إلهية خاصة في سقوط تفاحة»[93]. والأمر لا يقف عند حقيقة أن التفكير العلمي والفلسفي الجديد يعود بأصوله إلى أزمنة العصور الوسطى والعصور الإغريقية القديمة، وإلى التجارب التقنية للخيميائيين والفلكيين أو تكهنات الذريين والفلاسفة الطبيعيين، بل

---

(92) Cassirer, *Language and Myth*, p. 98.

(93) Robinson, «The Book of Nature,» in *Into Another Mould*, ed. Cain and Robinson, pp.86–87.

إلى طرق أقدم عهدًا في النظر إلى العالم، تواصلت بإصرار وأصبحت مندمجة في أخرى أقرب عهدًا منها.

يقول روبنسون إن كتاب الطبيعة «صورة شائعة» مشتركة في ذلك الزمن، غير أن لدينا كتابين مختلفين ظهرا وفق منظورين: «المنظور الأول منهما تواصل من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، وفيه كان الكتاب نسيجًا رائعًا من التوافقات أو التشابهات استلزمت قراءة أمثولية روحانية ـ دينية، المنظور الآخر رأى أن الكتاب مكتوب بلغة الرياضيات لا بلغة فيثاغورية رمزية رقمية أفلاطونية محدثة أضفى عليها المعماريون من عصر النهضة المكانيةَ ليجسدوا في إبداعاتهم الانسجامات الأولية لموسيقى الأكوان، بل بلغة الرياضيات الجديدة، التي فصلت النوعية عن الكمية بحدّة وارتأت أن مجالها هو الأخيرة»[94]. بكلمات أخرى، لا يقع كتاب الطبيعة بالضرورة في فئة الروحاني ـ الديني أو معجمها، أي المفهوم القديم للغة بما هي علامات طبيعية نُحتت بإبداع إلهي. ويمكن أن يقال الشيء ذاته عن مفهوم الـ«وين» الصيني الذي يمتلك معاني إيحائية أغزر مما يسمح به لو تسيي في قراءته الكوزمولوجية في الفصل الأول من كتابه.

بالرغم من ذلك، اكتسب الـ«وين» قبل لو تسيي، في حقبتي وي (Wei) وجين (Jin)، معناه المحدد: الأدب بوصفه فن كتابة.

لكن فرانسوا جوليان، الميّال إلى إبراز الاختلافات الثقافية كعادته، يقرّ أيضًا بأن «التقليد الغربي ليس بعيدًا عن الربط، عبر

(94) Ibid., p. 89.

المماثلة بين نظام النص ونظام الطبيعة». وهو يسوق بعض أمثلة كورتيوس من «كتاب الطبيعة»، ويرى تلك الفكرة قابلة للمقارنة مع فكرة لو تسيي عن الوين، بل هو يمضي أبعد، فيشير إلى اختلافين رئيسين: الأول ذو علاقة بـ «المسار» (trajectory)، أو النظام الذي تتشكل فيه فكرتا العلامة الطبيعية والعلامة الإنسانية «لأن التجانس الغربي يبدأ من الكتاب ('الكتاب' the Book) وينطلق من هناك ليدرك الطبيعة، بينما في الصين تمتلك فكرة الـ«وين» أولًا معنى التشكل الطبيعي قبل أن تدلّ على 'علامة مخطوطة' و'نص مكتوب'». هنالك في الاختلاف الثاني شيء ثقافي أو ديني، لأن «كتاب الطبيعة» الغربي ـ بحسب جوليان ـ لا يعدو «تمثلًا بلاغيًّا»، ومعناه «لا يتجاوز معنى القراءة وحلّ الشفرة»، بينما في الصين «وفي غياب كامل للاهوت المنزّل، يمكن الـ«وين» الطبيعي أن يُدرك بالمثل على أنه علامة (وبهذه الصفة يقبل التأويل النبوئي) لكنه يسود تلقائيًّا كأثر بسيط للتصوير له قيمة جمالية محض»[95].

يساورني الشك في «المسار» الذي يوجزه جوليان هنا بمثل هذه الثقة، فمما يثير التساؤل هو القول إن التشكل المفهومي الغربي ينطلق بالفعل من الكتاب نحو الطبيعة، بينما «ينقلب» هذا الترتيب في الصين، إذ يفترض أنه يبدأ من التصوير الطبيعي قبل أن يتحرك نحو الكتابة الإنسانية. إذا ما تابعنا معاني الكلمات إلى جذورها الأولى، فإنها ستتكشف على الأرجح عن صفات ملموسة و«طبيعية». كلمة «كتاب» (book) بحسب قاموس أوكسفورد الإنكليزي هي كلمة

(95) Jullien, *La valeur allusive*, pp. 52-53.

تيوتونية شائعة «يُعتقد عمومًا أنها مرتبطة من حيث الاشتقاق مع كلمة شجرة الزان beech tree». وإذا كانت كلمة «الكتاب» في معناها الاشتقاقي ليست أقل طبيعيةً من شجرة الزان أو ألواح الزان التي كانت تُنقَش عليها الكتابة، فالـ«وين» الصيني إذًا بمعناه الاشتقاقي كـ «علامة دالة على ضربات متصالبة» هو قطعًا علامة لا تقلّ اصطناعًا عن تلك المنقوشة على لحاء شجرة. مهما قال لو تسيي عن الـ«وين» فإن تعريفه الأساس له بأنه «علامة دالة على ضربات متصالبة» قد ورد في قاموس تسو شين (Xu Shen) الشهير **شووين جيزي** (*Shuowen jiezi*) الذي يسبق كتاب لو تسيي بعدة مئات من السنين، ويُعد مرجعًا ذا سلطة أكبر بكثير في البحث المتعلق بالرموز اللغوية الصينية ومعناها.

الاختلاف الثاني الذي يذكره جوليان يفيد بأن لا وجود في الصين لـ «لاهوت تنزيل» بمعنى اللاهوت المسيحي تحديدًا، وأن العلامة الصينية مختلفة بالطبع عن العلامة المسيحية. ولكن هل نحن في حاجة إلى مختص بالدراسات الصينية يحمل كل معارفه وتعليمه ليخبرنا أن الصين تقع في آسيا لا في **أقصى الغرب** (*l'Extrême-Occident*) وأن اللغة الصينية تختلف عن الفرنسية أو الإنكليزية، وأن أغلب الصينيين لا يعتنقون المسيحية؟ إذا كانت الكتابة الصينية بوصفها «وين» هي مجموعة من العلامات الطبيعية وتختلف جذريًا عن الكتابة الغربية، إذًا لماذا نسمّي الـ«وين» كتابة في المقام الأول؟ إذا كانت الأفكار الشرقية، كما يقترح جوليان باقتباسه مقال مارتن هايدغر (Martin Heidegger) «حديث مع ياباني»، تتعرض «بالضرورة إلى التشويه (dénaturées) والفقر ما أن تنتقل إلى إطار التفكير الغربي، وما

أن يُعبّر عنها بلغة الغرب»، أمكننا تخيل ضخامة التهكم وتفنيد الذات اللذين يداخلان علماء الصينيات من أمثال جوليان وهم يضعون كتبهم بالفرنسية أو الألمانية أو الإنكليزية بدلًا من الصينية الكلاسيكية.

بالطبع يجادل جوليان بأن الصينيين واليابانيين أنفسهم عاجزون عن تقديم ما هو أفضل، وذلك لأن علماءهم في الصين أو اليابان الحديثتين قد تلبسوا الثقافة الغربية، وما إن «يدشنوا معرفة المفاهيم الغربية» حتى يميلوا إلى «إسقاطات قد تكون مباشرة جدًّا لمقولات مستعارة من الغرب على تقليدهم الثقافي الخاص». وهم يميلون في محاولتهم «ترجمة» أفكار تقليدهم الأدبي والنقدي الخاص إلى المصطلح الحديث تحت التأثير الغربي، إلى «'نسيان' المعنى السليم الأصلي» لهذه الأفكار[96]. ولكن إذا كانت هذه الأفكار الصينية القديمة عصية على الترجمة، بحسب جوليان، حتى من الصينية الكلاسيكية إلى الصينية الحديثة، إذًا كيف تأتى له أن يكون واثقًا إلى هذا الحد، بوصفه عالمًا في الصينيات يكتب في يومنا الحديث هذا «'بلغة' الغرب»، أن يتذكر «المعنى السليم الأصلي» لهذه الأفكار الصينية التي نسيها الصينيون المحدثون أنفسهم؟ على أي أرضية يمكنه ادعاء أن تذكره الفرنسي للأفكار الصينية قد حافظ على جوهر التقليد الصيني؟ يبدو أن لدينا هنا نسخة أخرى من قصة فقدان البراءة التوراتية المعروفة، وفيها تتخذ الصينية الكلاسيكية في جوهرها الصافي دور لغة آدم 'البدائية' أو التي استخدمت قبل الخروج من جنة عدن، والتي فقدها من دون رجاء مستخدمو الصينية الوطنيون الساقطون في الصين الحديثة، وأن

(96) Ibid., p. 10.

المختص الغربي بالصين يحاول استعادتها من دون جدوى. ألا ترى أن هذه الصورة تصدمك بوصفها تحمل ألوانًا مسيحية دالة؟

من المؤكد أن إرادة السماء ليست إنسيّة، وبالنسبة إلى لو تسيي لا وجود لإله مشخّص خلف كل هذه الألـوان الزاهية والأشكال والنماذج الـواردة في كتاب الطبيعة، لكنه يمتلك أيضًا حصته من الروحانية الدينية عندما يلاحظ أن «أصـل الكتابة الإنسانية 'رن ون' ren wen قد بدأ في الواحد الأقصى»، وأن الخارطة والكتاب في نموذجهما البدئي (archetypal) في العهود القديمة قد جاءا بمعجزة من النهر الأصفر ونهر ليو، أخرجهما من الماء تنين أو سلحفاة مقدسة، وأن من ينظم تجلي كل النماذج والكتابة هو الطاو أو «العقل المقدس» (شين لي shen li) في نهاية المطاف»[97]. ربما كان العنصر الصيني الدال على هذه الصفة هو تأكيد لو تسيي دورَ الحكماء المركزي بصفتهم الإنسانية والمقدسة، بمعنى أنهم وحدهم من يحملون ميزة معرفة الطاو السريّ، وأن معنى الطاو يتجلى في كتاباتهم، لذلك فهو يدّعي أن «الطاو يُظهر النموذج (وين) بواسطة الحكماء، والحكماء يجعلون الطاو متجليًا في كتاباتهم (وين)»[98]. وكما يلاحظ جوليان أيضًا، فإن الكتابة الإنسانية تصبح جوهرية ما أن تولد، وولادة الإبداع الأدبي يعتمد على «هذه المصطلحات الأساسية الثلاثة: **الطاو** بوصفه الكلية الكوزمولوجية الأخلاقية، **والحكيم** بوصفه المؤلِّف الأساس (وهو في الوقت ذاته المؤلف

(97) Liu Xie, *Wenxin diaolong*, p. 1.

(98) Ibid., p. 2.

بامتياز)، **والنص** المعتمد بوصفه النص الأساس (وهو في الوقت ذاته النص بامتياز)»[99]. تتيح مركزية الكتابة الإنسانية للو تسيي إطلاق مناقشة مفصلة لمختلف الأصناف الأدبية، ومكانة القدوة التي تحتلها الكلاسيكيات الكونفوشيوسية توفر له الأساس ليفهم الكتابة لا بصيغة الأدب أو الشعر أساسًا، بل بوصفها وسيلة لبلوغ تنوير الطاو. في هذا السياق يمكننا أن نفهم السبب في أن لو تسيي يستمر في شرح فكرة البحث عن النماذج في أعمال الحكماء في الفصل الثاني، ثم البحث عنها في فكرة اتباع منقطع للأمثلة التي تقدمها الكلاسيكيات الكونفوشيوسية في الفصل الثالث.

يسارع أغلب المعلقين إلى الإشارة إلى أن لو تسيي اقترح فكرة اتباع الطبيعة عبر اتباع الكلاسيكيات كنموذج يُحتذى ردًّا على الشكل الموغل في الزخرفة وعلى الولع بإيقاع اللغة وموسيقاها، وهو ميل شكلاني ميّز الكتابة الأدبية في زمانه ـ حقبتي تشي (Qi) وليانغ (Liang). وقد أعلن أن «استخدام الكتابة هو استخدام أغصان الكلاسيكيات وفروعها». ثم يوبخ بعدها ميل زمنه، كما عبّر عنه، إلى «كسر قاعدة الكتابة وبعثرتها بعيدًا عن الحكماء. يعشق الكتّاب اليوم الغريب، ويعشقون البرّاق والخيالي في اللغة، فهم يضعون الألوان على الريش الملون، ويزوقون كتاباتهم كمن يضع التطريز على أشرطة وأوشحة مطرزة. كلما ابتعدت كتابتهم عن الأصل زاد فسادها وجموحها»[100]. يميل أغلب النقاد إلى تبرير دعوة لو تسيي إلى «العودة

---

(99) Jullien, *La valeur allusive*, p. 40.

(100) Liu Xie, *Wenxin diaolong*, p. 534.

إلى الطبيعة وإلى الكلاسيكيات» بوصفها الترياق الضروري للغلو في الشكلانية. ولو تسيي في نظرته إلى الكتابة على أنها تابعة لتنوير الطاو ودعوته الكتّاب إلى اتباع الكلاسيكيات، إنما قوّى الميل التعليمي والأخلاقي في النقد الصيني التقليدي، وما زال تأثيره في هذا الجانب ينتظر تقويمًا وافيًا ضمن حقل دراسة تاريخ النقد الأدبي الصيني.

بالرغم من كل ما قيل عن الأصل الكوني للوين، فإن كتاب لو تسيي **العقل الأدبي** يركز في ديباجته القصيرة المحيّرة على فن الكتابة الإنسانية بوصفه موضع اهتمامه الأول. وفي الواقع، تقدم أشهر فصول هذا الكتاب استبصارات في عملية الكتابة كإبداع أدبي. الفصل 26 على سبيل المثال، يقدم وصفًا حيًّا للطريقة التي يصل بها الكتّاب إلى ما وراء قيود الزمان والمكان لتصور أشياء لا تكون ماثلة أمامهم:

«'بالرغم من أن جسدي في النهر والبحر، فإن عقلي ما زال يقيم تحت بوابة القصر العالي'. يصف هذا القول القديم أفكارًا معجزة. تنطلق روح الأفكار عند الكتابة بعيدًا عنك حقًّا، لذلك يمكن أفكارك أن تمسّ في سكينة التأمل أشياء تعود إلى آلاف السنين المنصرمة، وبتغيير سيمائك بهدوء، سترى عيناك إلى مسافة ألف ميل. وبترتيل شِعرك يكون لكل كلمة تنطق بها صوت رنين اللؤلؤ أو اليشم، وستكشف الريح والسحب لك شكلها ولونها»[101].

«القول القديم» الذي يقتبسه لو تسيي عبارة مأخوذة من زوانغزي، وهو يستخدمها ليبرهن أن حركة العقل، على عكس حركة الجسد، لا تتقيد بالمكان أو بموقع بعينه[102]. لذلك، فإن العبارة تُستعار، كما

---

(101) Ibid., p. 295.

(102) انظر: *Zhuangzi*, xxviii, p. 421.

يؤكد وانغ يوونهيا، لتقديم «تعريف لو تسيي للمخيلة»(103). و«الأفكار المُعجزة» (شن سي shen si، وتعني حرفيًّا أفكارًا إلهية أو روحية) هو المصطلح الذي يشير به لو تسيي إلى المخيلة، وعرضه على عقل المؤلف ورؤياه بوصفهما ينطلقان إلى ما وراء حدود الزمان والمكان الراهنين ينمّ بوضوح عن أن «فعالية المخيلة تمتلك القدرة على اختراق قيود تجربة الحواس، وأنها ظاهرة نفسية لا تتحدد بالبيئة الفيزيقية»(104). يستطيع الشاعر الصيني بمعونة المخيلة، أي

---

(103) Wang Yuanhua, *Wenxin diaolong jiangshu*, p. 105.

(104) Ibid., p. 106.

يفهم معظم النقاد الصينيين مفهوم شين سي (shen si) على أنه «المخيلة». وانغ يونكسي، على سبيل المثال، يلاحظ أيضًا أن لو سيا عندما يناقش تأليف عمل أدبي يقدم الكاتب على أنه «منغمس في عالم متخيل ومرتبط على نحو وثيق بأشياء من مخيلته». (*Wei Jin Nan Bei chao wenxue piping shi*, p. 433).

وبينما يقر جوليان أن مفهوم شين سي «يستحضر القدرة على التعالي التلقائي في التفكير، مع أخذ الحدود الجسدية للشخص بالاعتبار في المكان، وكذلك في الزمان»، فإنه يعترض على هذا الارتقاء الصيني بمفهوم لو سيا إلى «نظرية كاملة في «المخيلة»»، لأن ذلك يعني «أن فكرة المخيلة ستكون قد ولدت في الصين قبل ألف عام قبلنا [في الغرب]»، وكذلك لأن كلمة شين سي (أفكار معجزة) «لا تحافظ في ذاتها على علاقة دلالية مع فكرة «الصورة»»». انظر: Jullien, «Naissance de l'imagination: Essai de problématique au travers de la réflexion littéraire de la Chine et de l'Occident,» *Extrême-Orient—Extrême-Occident*, vol. 7 (1985), p. 25.

بحسب ما جادلتُ آنفًا عن إمكان ترجمة المصطلحات، فإننا بترجمة مصطلح لو سيا «شين سي» إلى «مخيلة» (xiangxiang) في الصينية الحديثة نتعامل مرة أخرى مع المتكافئات لا مع المتماهيات؛ ومما لا ينكر أن لو سيا يتكلم في القدرة الذهنية على استحضار الأشياء والصور التي لا تكون حاضرة على نحو مباشر، بل يخلقها العقل من أجل التعبير الأدبي، وهو ما تعنيه «المخيلة».

القدرة على استحضار صور لأشياء تعود إلى الماضي البعيد وتقع في أماكن نائية، أو حتى لأشياء لا وجود لها، أن يبدع ما لا يكون متاحًا على نحو مباشر. وهو ما يعني أن الشاعر الصيني لا يكتفي بالتقاط القصيدة جاهزةً من الطبيعة، ولا يقتصر على تقديم مقولات «صحيحة بالمعنى الصحيح للكلمة» كاستجابة حرفية للحالة الملموسة.

في الواقع، يمكن دحض القناعة المهزوزة التي ترى أن الشعر الصيني لا يعدو وصفًا وقائعيًّا للتجربة الواقعية بيسر، بالإحالة إلى تلك التعابير الشائعة في الشعر الصيني التي تعتمد الإغراق والمبالغة وتشيع في الشعر الصيني (كما في أي شعر غيره). يجعل استخدام مثل هذه الأدوات البلاغية الأساسية من المستحيل اعتبار اللغة الشعرية وقائعية وصحيحة بالمعنى الدقيق للكلمة، كما يشير لو تسيي نفسه في الفصل 37 المكرس لمناقشة الوصف عبر المبالغة (كوا شي kua shi). «وهكذا، عند الكلام عن الارتفاع، يُقال إن الجرف الصخري يصل عنان السماء، وفي التأكيد للضيق، يوصف النهر الأصفر بأنه يضيق بقارب صغير، في تأكيد الغزارة، يقال إن عدد المنحدرين من السلالة يصل إلى آلاف الملايين، وفي فهم الندرة، يُقال إن أحدًا لم يبق على قيد الحياة». يخلص لو تسيي وهو يورد هذه الأمثلة من كتاب الشعر وغيره من الكلاسيكيات إلى أن «المعنى اللغوي بالرغم من هذه المبالغات لا يكون مضللًا»[105]. ويُلاحظ أن الشاعر يمكن إما «أن يصطنع الكتابة للتعبير عن العواطف»، وإما أن «يصطنع العواطف من أجل الكتابة»، وهو يقبل الأول من الاحتمالين لا الثاني، ولكن مهما

(105) Liu Xie, *Wenxin diaolong*, p. 404.

كان ميله، فإنه يدرك بوضوح أن الكتابة الأدبية صناعة أو اصطناع (زاو zao)[106]. بكلمات أخرى، يدرك لو تسيي أن من المتعذر فهم الشعر على أنه صحيح بالمعنى الحرفي، ويرى أنه يعبّر عن حقيقة العواطف الإنسانية والحالة الإنسانية بطريقة تختلف عن الوصف الوقائعي.

إذا ما ذهبنا أبعد من لو تسيي لاختبار مسألة الحقيقة والخيال في التقليد الأدبي الصيني، سنجد أن الحرفية الصينية المزعومة ستصبح أكثر مدعاة للريبة. ومن القناعات النقدية الشائعة أن الحزن والمعاناة يناسبان الشعر أكثر من السعادة، وهي فكرة يختصرها كونفوشيوس بكفاءة في قوله المعروف إن بإمكان الشعر «أن يكون تنفيسًا عن الأحزان»[107]. ما إن يدرك الشعراء أن أثر التعبير عن الحزن في القراء والجمهور أسرع من الفرح حتى تميل مثل هذه التعبيرات إلى أن تصبح تقليدًا شعريًا قد يعبّر عن أحزان مصطنعة لمجرد تحقيق تأثير عاطفي لا للتعبير عن مواجع حقيقية. لن يسعى كل الشعراء إلى مكابدة المعاناة الشخصية لكي يكتبوا شعرًا مؤثرًا. وكما يشير تشيان زونغشو (Qian Zhongshu) في مقال رائع عن هذا الموضوع، يترتب على ذلك أننا نواجه حالة عايشناها عهدًا طويلًا هي «ميل الشعراء إلى كتابة شعر جيد مجانًا أو بثمن بخس في الأقل. وهكذا يكتب الشباب حسرة على 'شيخوختهم'، ويشكو فاحشو الثراء من 'فقرهم'، وأولئك الذين يعيشون حياة ترف ودعة يكتبون للتعبير عن 'أساهم

---

(106) Ibid., p. 347.

(107) Liu Baonan, *Lunyu zhengyi*, xvii.9, p. 374.

وسوف يختصر في ما بعد إلى Confucius, *Lunyu*.

في الربيع' أو 'حزنهم في الخريف'»[108]. وبين الأمثلة الغزيرة التي يوردها تشيان في مقاله، يتعلق أشدها إمتاعًا بشخص مغمور يُدعى لي تنجيان (Li Tingyan) أرسل ذات مرة قصيدة إلى وليٍّ نعمته تحتوي هذين البيتين اللذين يمزقان نياط القلب: «أخي الأصغر قضى نحبه جنوب نهر يانغتسي / وأخي الأكبر مات على الحدود شمالًا». وقد تأثر وليّه بعمق وقدم إليه تعازيه، لكن لي كشف له باحترام أن «لا شيء مما ورد قد حدث، وأنه قد اصطنع ذلك ببساطة لخلق توازٍ منتظم فيه لمسة شخصية». سرعان ما صار هذا الرجل أضحوكة بالطبع، وقد كتب أحدهم تتمة لبيتيه «ما دام التوازي منتظمًا / لا يهمني حدوث جنازتين»[109]. وتعليق تشيان زونغشو الساخر يصيب كبد القضية:

---

(108) Qian Zhongshu, «Our Sweetest Songs,» in *Qi zhui ji*, p. 111.

العنوان الصيني للمقال هو المقتبس الشهير من «الأحاديث» القائل: «إن الشعر يمكن أن ينفس عن هموم المرء»، لكن العنوان الإنكليزي الذي يفضله تشيان نفسه ليس ترجمة مباشرة عن الصينية، بل اقتباسًا من قصيدة شيلي الشهيرة **إلى قبّرة** (To a Skylark)، وهو يعبر عن الفكرة الأساس نفسها التي يناقشها المقال: «أحلى قصائدنا هي تلك التي تنقل أشد أفكارنا حزنًا». وتقدم الأمثلة العديدة المقتبسة في مقاله من الأدب الصيني والآداب الغربية دفاعًا قويًا عن القبول الشامل للمأسوي والحزين بوصفهما مفهومًا نقديًا ومجازًا شعريًا في آن واحد.

(109) تبدو هذه القصة ذات شعبية واسعة بين الأدباء الصينيين، ويقدم تشيان زونغشو لها ثلاثة مصادر نصية مختلفة تعود إلى القرن الرابع عشر. تبدو القصة في ظاهرها وكأنها تؤكد فكرة أوين أن القراء الصينيين، كشأن ولي نعمة لي، يميلون إلى قراءة القصائد كما لو كانت أوصافًا وقائعية، لكن غاية القصة على وجه التحديد تفنيد مثل هذه القراءة الحرفية للنصوص الخيالية (والملفقة). من المؤكد أن ولي نعمة لي لا يحظى بإعجابنا بوصفه قارئًا حساسًا للشعر.

من الجلي أن هذا الشاب لي كان يكتب قصيدته وفق مبدأ «أن كلمات البؤس والأسى يمكن أن تجلب المتعة»، وكان يعلم علم اليقين أن على الشعر تقديم صور ملموسة، وأن على المرء العثور على المعادل الموضوعي للعاطفة المعبّر عنها. لو أن وليّه لم يُبدِ اهتمامًا ولم يسأله في الحال لما شك الأكاديميون المتأخرون من أمثالنا، ممن تأثروا بعمق بالنزعة الوضعية، في أن هذا الشخص كان 'يصطنع كلمات حزينة من دون أن يشعر بالحزن'»[110].

يبقى مثل هذا الموقف النقدي ضروريًا، ليس عند قراءة أمثال قصيدة لي الرديئة فحسب، ولكن عند قراءة الكلاسيكيات أيضًا. وإحدى القصائد المأخوذة من **كتاب الشعر**، وقد مرّ ذكرها في مناقشة لو تسيي فنَّ المبالغة، تصف النهر الأصفر كما لو أنه نهر صغير: «من قال إن النهر عريض؟ / إنه لا يتسع حتى لزورق صغير»[111]. وبالرغم من ذلك، تذكر قصيدة أخرى من الكتاب المعتمد ذاته نهر الهان، والذي هو أصغر بكثير من النهر الأصفر، كما لو أنه عريض جدًّا «واعجبي، عريض جدًّا نهر الهان / حتى إن أحدًا لا يستطيع عبوره»[112]. والاختلاف هنا لا يُظهر العرض الفعلي للنهرين بمقدار ما يظهر مزاج المتكلمين في القصيدتين عنهما. لكي يؤكد المتكلم في القصيدة الأولى أن بلدته تقع بجانب النهر الأصفر إلى الجنوب لا أبعد، نراه يبالغ في القرب بتقليص عرض النهر. وفي القصيدة الثانية يزيد عرض نهر الهان للتعبير ببساطة عن فكرة صعوبة

(110) Qian Zhongshu, *Qi zhui ji*, p. 112.

(111) *Mao shi zhengyi*, 58c, in Ruan Yuan, *Shisan jing zhushu*, vol. 1, p. 326.

(112) Ibid., 14a. 1: 282.

الوصول إلى الفتاة على الضفة الأخرى. تقدم القصيدتان كلتاهما حقيقة نفسية خاصة بالمشاعر والعواطف لا وصفًا وقائعيًا للنهرين. يقول تشيان زونغشو مازحًا: «إذا ما حاول أحد، اعتمادًا على هاتين القصيدتين، تصور جغرافية المكان وأبعاده ثم أورد الأبيات ليثبت أن الهان أعرض من النهر الأصفر، فإن ذلك الشخص سيكون حقًا ذلك الأحمق الذي لن يطلعه المرء على أحلامه»(113). بالطبع لا يوجد من يصل به التفكير الحرفي إلى حدٍّ فهم هذه الأبيات الشعرية دليلًا على عرض النهرين النسبي. ولا يتوقف الأمر عند تعذر فهم المبالغة في مثل هذه الأبيات حرفيًا، ولكن يمكن الشعر بوصفه اصطناعًا أن يكذب في وصفه الحالة الملموسة أو الواقع التاريخي من دون أن يعدّ كاذبًا في نقل الحقيقة النفسية التي قُصد منه التعبير عنها.

هنالك مثال جيّد تقدمه قصيدة **الجسر القديم الكبير** (زو تشياو) (*Zhou qiao*) كتبها فان تشينغدا (Fan Chengda) (1126 - 1193):

جنوب الجسر وشماله يمضي الطريق الرئيس
حيث ينتظر الشيوخ جلالته عامًا بعد عام.
نادرًا ما يحبسون دموعهم، يسألون المبعوث السامي:
’متى تعود جيوشنا العظيمة حقًا إلى هنا؟‘(114).

هذه واحدة من القصائد التي كتبها فان في عام 1170، عندما أُرسل في بعثة دبلوماسية إلى بلاط الجورتشين (Jurchens)، وهي

---

(113) Qian Zhongshu, *Guan zhui bian*, 1: 95.

(114) Qian Zhongshu, *Song shi xuanzhu*, p. 224.

قبيلة تنكوستية بدوية استولت على الجزء الأعظم من مناطق السونغ (Song)، والجسر في القصيدة هو جسر بيانليانغ الشهير في العاصمة القديمة لسونغ الشمالية التي استولى عليها الجورتشين عام 1126، وكانت آنذاك تحت سلطة احتلال العدو. يبين تشيان زونغشو في ملاحظاته النقدية على هذه القصيدة، الكيفية التي رسم بها فان تشينغدا صورتين مختلفتين لما رأى في بيانليانغ. يذكر فان في يومياته التي تغطي الأحداث ذاتها، أن «الناس هناك اعتمدوا لوقت طويل العادات البربرية حتى تغيرت آراؤهم وأذواقهم كلها». ويبدو جليًّا من التسجيلات المماثلة التي دوّنها مبعوثون آخرون إلى بلاط جين (Jin) أن لا وجود لشيوخ في المناطق المحتلة، حتى لو كانوا قد حافظوا على ولائهم للسونغ، يمكن أن تصل بهم الجرأة إلى حد الاتصال المباشر بمبعوث بلاط سونغ يطلبون منه بصراحة أن تأتي «جيوشهم العظيمة» وتحررهم من الحكم الأجنبي. مع ذلك، فإن قصيدة فان تخبرنا بأنهم فعلوا ذلك على وجه التحديد. ولا يمكن المشهد الموصوف أن يكون حقيقيًّا مأخوذًا من تجربة الشاعر الواقعية، لكنه يعبّر عن مشاعره وهو يرى هؤلاء الشيوخ. وربما كان يصف بالفعل رغبة سرّية مدفونة في قلوبهم كما استبطنها أو تخيلها.

يوضح الاختلاف بين قصيدة فان ويومياته، كما يعلق تشيان زونغشو «أن الوصف الواقعي في الأدب لا يعني الانصياع المرتبك لتفاهات الحياة اليومية»[115]. حتى عندما تستمد القصيدة مادتها من حادث في حياة المؤلف وتحيل إلى لحظة تاريخية محددة، فإنها

(115) Ibid.

بصفتها كتابة أدبية تتيح تشكلًا خياليًّا أمينًا للمشاعر المُعبّر عنها في القصيدة، لكنه لا يكون بالضرورة أمينًا للحالة الخاصة كما عاشها الشاعر نفسه. يقدم لنا فان تشينغدا وصفه لما رأى في بيانليانغ بأشكال مختلفة، والتباين بين يومياته وتعبيره الشعري مثال دالٌّ على الطريقة التي تتحول بها التجربة المعيشة في لحظة تاريخية معينة وتصاغ خياليًّا في الشعر، فهو يتيح لنا لمحة نرى بها التمازج بين التاريخ والشعر وحضور الفاعلية الخيالية المحتمل في النوعين كليهما من النصوص.

التاريخ والفاعلية الخيالية

كان أرسطو مَن قدّم أول مقولة مؤكدة في الغرب بصدد التمييز بين التاريخ والشعر، وأن «الأول يروي أشياء حدثت، والثاني أشياء يمكن أن تحدث. لهذا السبب فالشعر أكثر تفلسفًا وجدّية من التاريخ. يميل الشعر إلى الكلام على الكليّات، والتأريخ ينشغل بالخصوصيات»[116]. على الضد من نبذ أفلاطون الشعر بوصفه لا يحاكي الواقع، بل صورة عن الواقع، ولذلك فهو «منشغل بالنقلة الثالثة بعيدًا عن الحقيقة»[117]. يمكن أن تُقرأ مقولة أرسطو على أنها دفاع عن الشعر. وهي تستعاد مرارًا وتكرارًا في سياق تقليد طويل يُدافع عن الشعر في تاريخ النقد الأدبي الغربي. لكن فن الشعر لم يكن معروفًا على نطاق واسع في العصور القديمة أو في القرون الوسطى، ولم يبدأ في ممارسة تأثيره الواضح إلا في النصف الثاني من القرن

---

(116) Aristotle, *Poetics* 51b, p. 12.

(117) Plato, *Republic* 10.602c, in *The Collected Dialogues*, p. 827.

السادس عشر. وبمقدار ما لا يكتفي التاريخ بتسجيل الأشياء التي وقعت، بل يهدف أيضًا إلى شرح أسباب وقوعها، وذلك لكي يقدم نوعًا من الدرس أو الاستبصار يتجاوز الخاص إلى الشامل، فإن التمييز الذي يصطنعه أرسطو لا يصمد محتفظًا بصرامته وإطلاقه، بالرغم من أنه صحيح قوي الحجة عمومًا.

كانت كتابة التاريخ قبل القرن الثامن عشر، كما يلاحظ هايدن وايت (Hayden White) «تعد فرعًا من البلاغة، وكان ثمة إدراك عام لطبيعتها الخيالية»[118]. إذا كان التاريخ يسجل حقًّا حوادث وقعت في لحظات وأماكن بعينها، فإن مهمة المؤرخ وهو يكتب سرده لهذه الأحداث الاستفادة «من الاستراتيجيات المجازية والصياغات الموقفية نفسها المعتمدة في تمثيل العلاقات بالكلمات التي يستخدمها الشاعر والروائي»[119]. في الواقع، كان يوهان مارتن كلادينيوس (Johann Martin Chladenius) قد أشار بالفعل في القرن الثامن عشر إلى أهمية «وجهة نظر» المؤرخ والتمييز بين الحدث التاريخي و«المفهوم المتولد عن الحدث»[120]. يعرّف فلهلم فون همبولت (Wilhelm von Humboldt) في مقال شهير، مهمةَ المؤرخ بأنها لا تقتصر على تسجيل الأحداث الواقعية، بل هي اكتشاف «الارتباط السببي الداخلي نفسه» الذي تعتمد عليه «الحقيقة

---

(118) White, *Tropics of Discourse*, p. 123.

(119) Ibid., p. 125.

(120) Chladenius, «On the Interpretation of Historical Books and Accounts,» in *The Hermeneutics Reader*, ed. Mueller-Vollmer, pp. 66 and 69.

الداخلية» للتاريخ. وعلى المؤرخ لكي يؤلف كلًّا متسقًا من شظايا الوقائع التاريخية المتناثرة أن يستخدم مخيلته ويكتب بطريقة إبداعية كما يفعل الشاعر، وذلك لأن الوصف التاريخي، كما يقول همبولت، هو «محاكاة للطبيعة» كما هو الشعر، وكلاهما يدعي تحقيق «إدراك الشكل الحقيقي واكتشاف الضروري وعزل الطارئ»[121].

ربما كان أبلغ نقد للفكرة الوصفية عن التاريخ، في المناقشات المعاصرة، هو ما طوره هايدن وايت الذي أسست أعماله بشكل قاطع العلاقات الوثيقة بين كتابة التاريخ وسائر الأشكال الأدبية، خصوصًا الرواية. يعلن وايت: «لا بد للتمييز القديم بين القَصَص الخيالي والتاريخ، وفيه يُفهم القَصص بوصفه تمثيل ما هو قابل للتخيل بينما يختص التاريخ بتمثيل ما هو واقعي، أن يفسح المجال لإدراك أننا لن نعرف الفعلي إلا بوضعه قبالة ما هو ممكن التخيل أو تشبيهه به». وبحسب وايت، ما يثير الاهتمام ليس التمييز بين التاريخ والشعر، ولكن ما يدعوه «قصص التمثيل الوقائعي الخيالية»، أي كيف وإلى أي حد «يتداخل خطابا المؤرخ والكاتب الخيالي، كيف يتشابهان أو يستجيب أحدهما للآخر؟»[122].

يتحدى دانيال آرون أيضًا، في مقال أنيق عن الحقيقة والقصص الخيالي في الرواية التاريخية الأميركية، دعوى اعتماد الحقائق التي تتقدم بها «المؤلفات الأكاديمية ذات الطابع السريري» التي تصدر

(121) Humboldt, «On the Task of the Historian»; in ibid., pp. 105 and 109.

(122) White, *Tropics of Discourse*, pp. 98 and 121.

عن «حماة التاريخ» من الوضعيين. ويجادل دفاعًا عن أهمية إعادة بناء الخيال القَصصي لمعنى التاريخ في الرواية. يقول آرون: «يكتب الأدباء المقتدرون ذلك النوع من التاريخ الذي يعجز عن كتابته المؤرخون المقتدرون أو لا يميلون إلى كتابته»[123]. لا يمكن الماضي أن يحقق حضورًا تامًّا في الوصف التاريخي. ويضيف مشيرًا إلى الصورة الأدبية التي رسمها غور فيدال (Gore Vidal) للنكولن: «لن يتمكن المؤرخ الذي يكتب من موقع الإدراك المتأخر أن يسد فجوات الوشائج المفقودة. من هنا، فإن الحقيقة هي أفضل ما يتم تخيله، ومن الجلي أن الروائي أكثر تأهيلًا من المؤرخ في الوقوع على الصلات التاريخية اللامرئية وإعادة الربط في ما بينها»[124]. وفي مقال لآرون في تأمل الذات يتناول فيه ما وُضع عن الكتّاب والأحداث المعاصرة، يكشف بوضوح صعوبة تمثيل «السحنة الحقيقية» للتاريخ، ويتساءل «إن كان حقًّا أن الصور الشخصية عن حياتنا أو معاصرينا في الحاضر تزيد عن مجرد خربشات انطباعية. قد يفترض المرء أن المؤرخ-الرسام لا بد من أن يحقق، بينما النموذج الذي يرسمه حاضر أمامه، تشابهًا ملحوظًا، لكن العكس هو ما يحدث في الغالب»[125]. فالتمييز البسيط بين التاريخ بوصفه وصفًا وقائعيًّا والأدب بوصفه قصصًا خياليًّا يميل إلى الانهيار في النظرية والنقد الغربيين المعاصرين تحت

---

(123) Aaron, «What Can You Learn from a Historical Novel?,» *American Heritage*, vol. 43 (Oct.1992), p. 62.

(124) Ibid., p. 56.

(125) Aaron, «The Treachery of Recollection: The Inner and the Outer History,» in *American Notes*, p. 11.

ضغط التدقيق النقدي الذي يرى كلًّا من السرديات التاريخية والأدبية تطبيقات لغوية، وهي لذلك خاضعة للتحليل الأدبي واللغوي ذاته.

ولكننا نجد، إذا حولنا أنظارنا إلى الدراسات الخاصة بالأدب الصيني، أن التمييز بين التاريخ والشعر لا يزال فاعلًا كفرضية عمل تقيم التقابلات والانقسامات بين اللغات والآداب الغربية واللاغربية. وهنا يُترجم التمييز إلى رأي نقدي يرى الشعر غربيًّا بامتياز اعتمادًا على شاغله الفلسفي، وتمثيله الاحتمال لا الواقع، واهتمامه بالكلي لا بالخاص، بينما يرى الشعر الصيني تاريخيًّا من حيث الجوهر لأنه منغمس في الأشياء الملموسة والأحوال الواقعية، ولأنه مهتم بالحقيقة الحَرفية لا بالمعنى المتعالي. ولأن التاريخ والشعر، بحسب هذا الرأي النقدي، موضوعانِ في علاقة ضدية بوصفهما وصفًا واقعيًّا وإبداعًا خياليًّا، فإن الشعر الصيني «اللاخيالي» يقع على نحو طبيعي ضمن فئة الخطاب التاريخي. يمكننا أن نقتبس مرة أخرى عبارة أوين التي لا لبس فيها، «كان لدى القارئ الصيني التقليدي قناعة بأن القصائد تمثيلات حقيقية للتجربة التاريخية». يبقى البت في مدى كون القصائد الصينية تمثيلًا أمينًا للحقيقة التاريخية الحقة سرًّا مطويًّا في الماضي البعيد لا سبيل إلى الوصول إليه، لكن أوين يجادل بأن «القناعة» هنا تشير إلى «ميل القراء وتوقع الشاعر هذا الميل»[126]. بكلمات أخرى، يرى أوين أن النظر إلى العبارات الشعرية على أنها قابلة للتثبت من صحتها تاريخيًّا هو التوقع المعتاد في طريقة القراءة الصينية.

---

(126) Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, p. 57.

يقول أوين «ظل التقليد الأدبي الغربي يميل إلى جعل حدود النص مطلقة، مثل درع أخيل (Achilles) في **الإلياذة** (*Iliad*)، عالمًا قائمًا بذاته». «فالتقليد الأدبي الصيني ظل يميل إلى تأكيد التواصل بين النص والعالم المعيش»[127]. كما هو شأن التقابل بين وردزورث ودو فو الذي رأيناه آنفًا، يقام هنا تمييز ضدي بين النصوص الأدبية الغربية والصينية بوصفها قصصًا خياليًّا مكتفيًا بذاته ووصفًا وقائعيًّا منغمسًا في الواقع التاريخي على التوالي. قد يكون درع أخيل الذي يصفه هوميروس في الكتاب الثامن عشر من **الإلياذة**، أشهرَ مثال في الأدب الغربي على ما يُسمى «الاختلاق» (ekphrasis) أو الوصف اللفظي لموجود ليس لفظيًّا، وهو درع خيالي صُبّت عليه صورة خيالية عجيبة تمثل كلًّا من الكون الطبيعي والعالم الإنساني بالكلمات[128]. يصبح هذا الدرع رمزًا للشعر الغربي، هو في الواقع رمز الرموز، «عالم قائم بذاته» يعبق بالمعاني الاستعارية والميتافيزيقية. بالمقابل لا تُعدّ القصيدة الصينية عالمًا مستقلًّا بذاته على الإطلاق، فهي جزء من العالم المعيش الذي تحيل إليه القصيدة وعليه تُقام بنيتها ومعناها.

هنالك الكثير مما يمكن أن يُقال دفاعًا عن الأرضية التاريخية للشعر الصيني، إذ لا تقتصر أهمية التاريخ على كونه المهد العام أو الشرط الاجتماعي لكتابة الأدب وقراءته، ولكنها تخدم في الغالب بوصفها السياق المباشر للنص الشعري، أي المناسبة التي استدعت

---

(127) Owen, *Remembrances*, p. 67.

(128) من أجل دراسة نظرية لهذا المجاز الشعري وتعقيد التمثيلات اللفظية وغير اللفظية، انظر: Murray Krieger *Ekphrasis*.

تأليف القصيدة للتعبير عن مشاعر وأفكار جاءت استجابة لتلك المناسبة الخاصة، لذلك فإن الكثير من القصائد الصينية تقع ضمن شعر المناسبات، وهو ما يمكن أن تقوم مثالًا دالًّا عليه قصيدة فان تشينغدا **الجسر القديم الكبير** التي أوردناها آنفًا، وذلك لأن هذه القصائد لا تنشأ من لحظة خاصة في تجربة الشاعر المعيشة فحسب، ولكنها تحوّل تلك التجربة إلى المادة المعتمدة للتنويعات الشعرية والتأملات. وغالبًا ما يُشار إلى أعمال دو فو على أنها «تاريخ في شعر»، لأن العديد من قصائده ترسم صورة واضحة لحياة وأحوال ما يعرف بالتانغ العليا، وصولًا إلى التانغ المتأخرة، خصوصًا حرب ومعاناة عام 755، عندما دفع الفساد في البلاط والتمرد الذي قاده آن لوشان (An Lushan)، وهو جنرال طموح من أصل تركي، إمبراطورية التانغ إلى نهايتها العاجلة. ويتمثل أحد استخدامات الشعر كما عرضها كونفوشيوس في «أن يرصد»: أي أن يمكّن الحاكم ومسؤوليه، وبالتالي كل الأدباء، من رؤية لمحات دالة على العادات والأعراف السائدة في زمنه كما تنقلها القصائد المجموعة من مختلف أرجاء المملكة.

بهذا يكون الشعر قيّمًا لأنه يُستخدم «لخدمة الأب في البيت والملك في العالم الخارجي»[129]. فالتشابك الوثيق بين الشعر والسياسة في التقليد الصيني، وتقدير الشعر كمرآة للظروف الاجتماعية، يمنح الأرضية التاريخية أهمية خاصة. يبدو الكثير من النقد التقليدي معتمدًا على افتراض أن القصيدة تُنظم لتقديم تعليق اجتماعي ضمني أو علني على المشهد المعاصر لها، ولا بد من

(129) Confucius, *Lunyu*, xvii.9, p. 374.

فهمها بهذا الشكل. وكما سأجادل لاحقًا، فإن هذا الافتراض الخاص بالأهمية التاريخية والسياسية الخاصة للتعبيرات الشعرية هو ما يقود إلى نوع من التأويل الأمثولي في التقليد الصيني يميل إلى قراءة النص الشعري على أنه غير ما هو عليه، نص مشفر ينطوي على ضرب من المعاني الخفية.

لا يعني إدراك أهمية التاريخ في التقليد الأدبي الصيني، مع ذلك، أننا يجب أن نتناول القصيدة الصينية على أنها وثيقة تاريخية، وأن نفهم خطابها على أنه عبارات «حقيقية تصف» العالم الواقعي بدقة. يمكن التاريخ والواقع أن يدخلا عالم الشعر بطرق مختلفة عديدة، والشعراء الصينيون لا ينفردون في الكتابة بدافع مناسبة متصلة بلحظة محددة في تجربتهم المعيشة، غوته (Goethe) نفسه سمى أعماله «قصائد مناسبات» (Gelegenheitsgedicht) «يقدم لها الواقع الحافز والمادة». وقد قال يوهان بيتر إيكرمان (Johann Peter Eckermann): «لكل قصائدي مناسبات أوحت بها الحياة الواقعية، ولها فيها أساس ثابت. لا أعير أهمية للقصائد التي يلتقطها الشاعر من الهواء»[130]. بحسب هيلين فيندلر (Helen Vendler)، كتب الشاعر الديني الروحاني جورج هيربرت (George Herbert) نوعًا من «الشعر الخاص» كان يبدأ عادة «من التجربة، ويهدف إلى إعادة خلق تلك التجربة أو استدعائها»[131]. ومهما كان رأينا في وصف غوته نفسَه، أو ملاحظات فيندلر عن هيربرت، ومهما كان الاختلاف

(130) Eckermann, *Conversations with Goethe*, p. 8.

(131) Vendler, *The Poetry of George Herbert*, p. 5.

الذي قد نجده بين قصائد المناسبات التي كتبها غوته وتلك التي كتبها فان تشينغدا مثلًا، فلا يمكننا أن ندعي أن ارتباط الشعر بالتاريخ والتجربة المعيشة أمر يختص به الصينيون، فلهذا الارتباط حضوره المؤثر في التقليد الغربي أيضًا. وقد يكون من الضروري في ضوء التمييز المبالغ فيه بين الأدب الخيالي الغربي والأرضية التاريخية للشعر الصيني أن نختبر ونتعرف إلى أهمية التاريخ في التقليد الأدبي الغربي.

إذا كان درع أخيل يرمز إلى خيالية الشعر الغربي، فلا بد من أن نستمر في تذكّر أن هنالك درعًا آخر صنعه إله النار نفسه، وهو درع شهير في الأدب الغربي يوازي بوعي الدرع المصنوع لأخيل. أنا أشير بالطبع إلى درع أنياس (Aeneas) في **إنيادة** (*Aeneid*) فرجيل، وهو درع شهير صُبّ ليرمز إلى رؤيا شعرية عن التاريخ الواقعي، ووصف وقائعي يخص نبوءة تاريخية. يعرض التصميم المنقوش على الدرع بوضوح التاريخ الروماني منذ بدايته الأسطورية متمثلة بذئبة تُرضع رومولوس (Romulus) وريموس (Remus) وصولًا إلى زمن فرجيل، مجد الإمبراطورية الرومانية تحت حكم أوغسطس (Augustus). ينكشف هذا التاريخ على الدرع:

هنا صاغ إله النار

الذي يعرف الأنبياء،

ويعرف العصور الآتية،

قصة مستقبل إيطاليا،

وانتصارات الرومان: حيث يجد المرء
أجيالًا من ورثة أسكانيوس (Ascanius)،
والمعارك التي خاضها كل واحد منهم» (8.626-29)[132].

بالمقارنة مع الملحمة الهوميريّة، تبدو **الإنيادة** مشبعة بالتاريخ. وكما يلاحظ فيكتور بوشل (Viktor Pöschl)، «يقصر نطاق الملحمة اليونانية عن اللحاق بنطاق **الإنيادة** الرومانية. كان الشاعر الروماني فرجيل هو من اكتشف العبء الموجع للتاريخ ومعناه الحيوي. كان أول من أدرك بعمق تكلفة العظمة التاريخية»[133]. والتكلفة هنا تشير إلى التضحية بالحب والسعادة الشخصية، بما هو خاص، وبالمصلحة البشرية مما يقع على أنياس التضحية به من أجل قضية لاشخصية عامة، مهمته التاريخية في تأسيس الإمبراطورية الرومانية. الكثير من العاطفة التراجيدية في الملحمة الفرجيلية مستمد من هذا الصراع بين الشخصي واللاشخصي، التضحية بالحب من أجل إقامة إمبراطورية عظمى. وسوف يلاحظ القارئ النبيه عند قراءته القصيدة ما يسميه آدم باري (Adam Parry) التضاد المستمر بين صوتين، صوت «قوى التاريخ» وصوت «المعاناة البشرية»[134].

---

(132) مقتبس من ترجمة روبرت فيتزجيرالد (Robert Fitzgerald) الإنكليزية لـ فرجيل **الإنيادة** (*The Aeneid*). رقما الكتاب والسطر يشيران إلى طبعة لوب (Loeb) لنص فرجيل الأصلي باللاتينية (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967).

(133) Pöschl, «Aeneas,» in *Modern Critical Interpretations: Virgil's Aeneid*, ed. Bloom, p. 13.

(134) Parry, «The Two Voices of Virgil's Aeneid»; in ibid., p. 72.

ومما يثير الاهتمام ملاحظة وجود هذين المستويين من عرض الزمن في ملحمة فرجيل، لأن ما تصفه النبوءة على أنه المصير المستقبلي لأنياس هو الزمن التاريخي المعاصر لفرجيل وقرائه، وأنياس يوصف وقد رأى تاريخه المستقبلي منقوشًا على الدرع بأنه «لا يعرف شيئًا عن الحوادث نفسها» (*rerumque ignarus*, 8.730). لذلك، فإن المشاهد النبوئية على الدرع وُضعت، كما يقترح فرانسيس كيرنز (Francis Cairns) «لتنوير القراء أكثر منها لمخاطبة أنياس، ما دامت تقع في مستقبله ويُقال لنا إنه لا يفهمها»[135]. يحتل قراء فرجيل الذين يحملون ميزة إدراك التاريخ المتأخر، موقعًا أفضل من موقع أنياس يتيح لهم فهم الأهمية التاريخية للصور المنقوشة على الدرع. ولن يجدوا صعوبة عند قراءة **الإنيادة** في رؤية ديدون [أليسار] (Dido) ملكة قرطاجة، وكأنها صورة مسبقة للملكة المصرية كليوباترا، وعندما تطلق ديدون المحتضرة لعنتها المريرة وتستدعي «روحَ انتقام» تصعد من عظامها (ex ossibus ultor, 4.625) سيتذكرون القائد القرطاجي المهيب هنيبعل (Hannibal) وسنوات الحروب البونية الخطيرة. وهو ما يعني أن القصيدة تصبح بالنسبة إلى القراء الرومان، بكلمات ك. و. غرانسدن (K. W. Gransden) «مقدمة للتاريخ ولفهم التاريخ»[136]. سوف يقرأون الملحمة الفرجيلية بوصفها تاريخية وشعرية في آن واحد، وسيرون أن للعناصر التاريخية أهميتها الجوهرية المطلقة لفهم ملائم لـ **الإنيادة** بما هي شعر.

---

(135) Cairns, *Virgil's Augustan Epic*, p. 102.

(136) Gransden, «War and Peace,» in *Modern Critical Interpretations: Virgil's Aeneid*, p. 141.

لقد أسس الاستراتيجية السردية لما سماه أنـدرو فيتشتر (Andrew Fichter) «ملحمة السلالات» النهضوية، ذلك النوع من الشعر الذي يعرض «وعيًا بالتاريخ» و«يعكس افتراض عقل تاريخي يرى أن الحاضر يمكن أن يعدّ الذروة في مجرى أحداث بدأت في الماضي البعيد»[137]. والبطل السلالي أنياس «إنسان تاريخي (homo historicus)، فهو مخلوق التاريخ الذي يصبح عندما يتعرف إلى نفسه بوصفه كذلك، خالقًا وبنّاءً، لكنه لن يتمكن من تقرير مسار التاريخ إلا إذا انخرط فيه ورأى نفسه معرّفة به»[138]. يُظهر فيتشتر في دراسة مفصلة تتناول لودوفيكو أريوسطو (Ludovico Ariosto)، وتوركواتو تاسو (Torquato Tasso) وإدموند سبنسر (Edmund Spenser) بوصفهم مِن بين من اقتدى بفرجيل في عصر النهضة، أن شاعر عصر النهضة كان ينطلق لإعادة كتابة **الإنيادة** ولاستكمالها بمعنى ما. وذلك لأن فرجيل وهو الشاعر الوثني الذي يفتقد المنظور المسيحي، لم يتمكن من ختام الملحمة بطريقة ترضي إحساس القارئ المسيحي بالزمن وفكرة الذات الإلهية. لم يستطع فرجيل أن يكتب عن التاريخ إلا كما عاشه، والعودة الموعودة إلى عصر ساتورن الذهبي لا يمكن إلا أن تكون أملًا غامضًا في المستقبل البعيد. وفي هذا، كان شاعر عصر النهضة ـ بحسب فيتشتر ـ يرى نفسه متفوقًا على فرجيل:

سيدعي الشاعر ـ العراف المسيحي لنفسه من جانب آخر، معرفة مقدار أكبر من التاريخ يتكشف منذ بدايته الأولى وحتى النهاية بحسب الخطة

(137) Fichter, *Poets Historical*, p. 2.

(138) Ibid., p. 8.

الإلهية التي وثّقها الكتاب المقدس: البداية هي بداية الجنس البشري الشاملة والنهاية مطلقة»[139].

يجمع شاعر عصر النهضة من منظور الآخرة (eschatology) المسيحي ورؤياه النبوئية، التاريخيَّ والروحاني، وهو ما يمكّنه في النهاية من كتابة «قصيدة تتحرك نحو مستوى ميتافيزيقي منفصل تمامًا عن المستوى الذي توجد فيه **الإنيادة**». هنا يذكرنا التمايز بين «الملحمة السلالية» النهضوية و**إنيادة** فرجيل المتحقق بفضل التعالي الميتافيزيقي مقابل قيود التاريخ، بالانقسام المفترض بين التعالي الغربي والمادية الصينية. لكن هذا الانقسام سرعان ما يثير التساؤل عندما يجادل فيتشتر بأن الاختلاف الحقيقي بين شاعر عصر النهضة وفرجيل لا يتمثل في نفي التاريخ في الروحانية، ولا في استبدال مدينتي الإنسان والله الأمثوليتين بقرطاجة وروما التاريخيتين لدى فرجيل، بل تحديدًا في التوفيق بين المدن المتضادة. لا توجد «ازدواجية أنطولوجية أساسية» تميز الشاعر المسيحي النهضوي عن فرجيل. يقول فيتشتر «إن الشاعر المسيحي يكتب داخل إطار نظام يمقت الازدواجية، وبالتالي ينكرها. كتب فرجيل عن الصراع بين الحب الشخصي والواجب تجاه الإمبراطورية، وهما الدافعان اللذان اضطرا أنياس إلى حسم خياره بينهما، بالنسبة إلى أوغسطين كان الحب هو الأساس الحق للإمبراطورية»[140]. لذلك، فإن القصيدة السلالية النهضوية تعد احتفاءً بالقوة الأرضية بقدر ما هي احتفاء بالحب الروحاني المسيحي.

(139) Ibid., p. 37.

(140) Ibid., p. 10.

عندما اختار جون ميلتون (John Milton)، بما عُرف عنه من ازدراء للملكية والسلطة الأرضية، أن يكتب ملحمة مسيحية عن سقوط الإنسان بدلًا من الملك، كما خطط أولًا، غلَّب البُعد الروحي على التاريخي من دون شك، ولكنه بفعله هذا ـ كما يجادل فيتشتر ـ وصل أيضًا «بتقليد أدبي معلوم إلى نهايته التامة»(141). إلا أنه حتى مع ميلتون، لا يمكن الاستغناء عن التاريخ لبلوغ فهم كافٍ، ولا هو مستبعد أصلًا. في ضوء مشاركة ميلتون الفاعلة في الحياة السياسية لزمانه، يبقى الموضوع التوراتي في شعره، «العصيان الأول للإنسان» أو تمرد الشيطان على الرب، يوحي للقراء ببعض الوشائج مع الثورة الإنكليزية مهما كانت نية ميلتون نفسه(142). وهكذا، نجد أن الشعر الغربي منذ فرجيل وحتى ميلتون لم يقطع صلته بالواقع التاريخي قط، بل جعل التاريخ جزءًا جوهريًا من التمثيل الشعري، فضلًا عن كونه افتراضًا مهمًّا عند القراءة والتأويل.

---

(141) Ibid., p. 209.

(142) من أجل قراءة تاريخية مقنعة لميلتون، انظر: Christopher Hill, *Milton and the English Revolution.*

يقول هل: «لم يكن ميلتون كاتبًا متفوقًا فحسب، لكنه أعظم ثوري إنكليزي كتب الشعر أيضًا، وهو أعظم شاعر إنكليزي مارس الفعل الثوري. لن تتكلم القصائد عن نفسها ما لم نفهم أفكاره في سياقها. لكن السياق تاريخي، ومن الصعب جدًّا اقتناص أفكار ميلتون من دون كشف علاقتها مع أفكار معاصريه» (ص 4). بالنسبة إلى هِل، يعد الموضوع التوارتي في شعر ميلتون تاريخيًا في محتواه، وذلك لأن كل قصائده الرئيسة: **الفردوس المفقود** (*Paradise Lost*)، **استعادة الفردوس** (*Paradise Regained*)، و**شمشون الجبّار** (*Samson Agonistes*) «سياسية بعمق، تشتبك بفكرة الثورة المحبطة والألفية التي لم تأت» (ص 362).

عندما نعود أدراجنا لاختبار التوجه التاريخي للشعر الصيني، ربما يمكن القول إنه أقرب إلى فكرة فرجيل على نحو ما منه إلى الفكرة المسيحية عن التاريخ بوصفه كشفًا لخطّة الرب المقدسة. الشعر الصيني قصير في معظمه، وإن شئنا بنية سردية طويلة ومعقدة قد تُظهر تماثلًا مع الملحمة الغربية وتوحي بتكشف عملية غائية، فعلينا البحث عنها في مكان آخر، ربما في التطور اللاحق للروايات العامية بدلًا من الشعر الكلاسيكي[143]. والاختلاف عظيم بالتأكيد، لكن فكرة التاريخ بوصفه إنفاذًا لتفويض إلهي من نوع ما ذي نموذج قائم بالفعل في الماضي المجيد، في عصر ذهبي منصرم، تبقى فكرة مشتركة، على الأقل في جوانب بعينها، في **الإنيادة** والتقليد الصيني.

على خلاف الشاعر المسيحي الذي يحكم على الحاضر بصيغة نهاية الزمان، يميل الشاعر الصيني تحت تأثير إضفاء الكونفوشيوسية المثالية على الماضي القديم، إلى تقويم الحاضر بمعيار بداية مثالية هي الماضي المثالي تحت حكم الملوك الحكماء القدماء. وكونفوشيوس مولع على نحو خاص بالعادات والمؤسسات الخاصة بسلالة زو (Zhou) (حوالى 1122 - 256 ق.م.)، وهو يقول: «كان لدى زو بحكم شهودهم السلالتين السابقتين، ثقافةُ (وين) غنيّة. أنا من أتباع الـ'زو'»[144].

---

(143) هنالك في أدب التبت وأدب الجماعات الإثنية الأخرى في الصين، قصائد سردية طويلة تشبه الملحمة الغربية، وهنالك في الأدب الكوري مجموعة قصائد ملكية دعائية بعنوان **قصائد التنانين الطائرة** (*Songs of Flying Dragons*) (*Yongbi och'on ka*)، تشبه **الإنيادة** في عدة أوجه. انظر: Peter H. Lee, *Songs of Flying Dragons: A Critical Reading*.

(144) Confucius, *Lunyu*, iii.14, p. 56.

والملوك والحكام الحكماء القدماء، مثل ياو (Yao) وشون (Shun)، وخصوصًا الملك وين ودوق الـ'زو'، يَرد ذكرهم كثيرًا في التعليقات على كتاب الشعر، ويستحضر الشعراء الصينيون غالبًا بحنين غامر في كتاباتهم عن الحاضر التاريخي، حقبةَ حكم الملوك الحكماء بوصفها المحك، أو النموذج الذي يقيم مثالًا فريدًا لا نظير له أمام المشهد المعاصر، ولذلك عندما يصف دو فو طموحه السياسي في عهد شبابه ويحدد أنه «مخاطبة سيدي، كياو أو شون، لينقي أعرافنا وعاداتنا من كل شائبة»، فإن الإشارة إلى الملوك الحكماء والعودة إلى نقاء أزمنتهم تتجاوز مجرد المواضعة السائدة، لأنها تستفيد من إحساس ذي جذور عميقة في التاريخ من أجل إضفاء الشرعية على طموحاته السياسية[145]. يشكل تبجيل الملوك الحكماء القدماء إضفاءً للمثالية على الماضي البعيد بوصفه المرجع الأخير في الحكم على الأحوال الاجتماعية المعاصرة، أي ما يمكن تسميته الغائيةَ التاريخية الراجعة، التي بها يتقرر سلفًا المزاج النكوصي السائد في الكثير من الشعر الصيني الكلاسيكي، الذي يرى الحاضر تدهورًا دائمًا بعد ماض كان أفضل وأكثر توازنًا.

إذا ما سلّمنا بأن القصائد الصينية، إجمالًا، تقع ضمن شعر المناسبات، وأن النص الأدبي الصيني متأصل في الغالب في سياقه التاريخي الواقعي ومتصل بالعالم المعيش، صار علينا أيضًا بحث إن كان الخطاب التاريخي في الصين واقعيًا بصرامة، وإن كان القراء

---

(145) Du Fu, «Twenty Two Rhymes to His Excellency the Left Coadjutor Wei,» in *Qiu Zhao'ao*, *Du shi xiangzhu*, 1:74.

الصينيون في الماضي والحاضر يقرأون الشعر بالفعل بوصفه تاريخًا ولا يميزون في توقعاتهم بين النوعين من النصوص. رأينا في معرض مناقشتنا التعابير التي تعتمد المبالغة (hyperbolic) البلاغية أن القراء الصينيين المقتدرين لا يأخذون الأبيات الشعرية مأخذ العبارات الوقائعية، وأنهم يسمحون للشعراء بجواز المبالغة ليتمكنوا من جعل تعابيرهم مدهشة ومؤثرة. في المبالغة البلاغية كما يلاحظ لو تسيي «بالرغم من المغالاة اللغوية لا يكون المعنى مضللًا»[146]. بالمقابل لا يُسمح للمؤرخين بهذه الرخصة، فتتعرض مصداقيتهم للشك إذا ما تجاوز وصفهم الوقائعي حدود المحتمل. عندما قرأ منسيوس (Mencius) (371؟ ـ 289؟ ق.م.) **كتاب الوثائق** (*Book of Documents*) رفض وصفًا مسرفًا في الفخامة لمشهد حربي ورد فيه أن الدماء التي سُفكت في الحرب تكفي لحمل هراوات من الخشب طافية على دفقها المستمر كالنهر. يقول منسيوس بازدراء عن مثل هذه الأوصاف المستبعدة تاريخيًّا: «نفضل أن لا يكون لدينا أي **كتاب** على أن نصدق كل شيء في **الكتاب**»[147]. مع ذلك فإنه يبدي في حديثه مع تسيان تشو منغ (Xianqiu Meng) عن **كتاب الشعر** مقدارًا أكبر بكثير من الصبر والتعاطف، ويرفض الحرفية المتزمتة في قراءة المبالغات البلاغية في الشعر. وهذا واحد من المقاطع المهمة من منسيوس كان له أبلغ الأثر في النقد الأدبي الصيني:

---

(146) Liu Xie, *Wenxin diaolong*, p. 404.

(147) Jiao Xun, *Mengzi zhengyi*, xiv.3, p. 565.

سيشار إليه اختصارًا في ما يلي بـ *Mencius*.

وهكذا، فإن على مؤوّل القصيدة أن لا يدع الكلمات تشوّش النص، أو النص يشوش القصد. أن تعود متعقبًا أثر القصد الأصلي بفهم متعاطف: تلك هي الطريقة لأداء المهمة. إذا ما صح القول إن على المرء فهم النص حرفيًا، لننظر في هذه الأبيات من قصيدة **يون هان** (*Yun han*): «بين من تبقى من أهالي زو / لم تبق روح واحدة على قيد الحياة». إذا ما أخذ هذا القول كحقيقة حرفية، سيعني أنّه لم يبقَ شخص واحد من شعب زو على قيد الحياة (148).

وبدلًا من المطالبة برفض **كتاب الشعر** لما يحوي من المبالغات، يلفت منسيوس أنظار القراء إلى الاستعارات والمحسّنات البلاغية التي تعمل وراء المعنى الحرفي للنص، وهو يدافع عن تعاطف تاريخي يستعيد النص في سياقه الأصلي ويفهم القصيدة بما يتفق مع قصد المؤلف. يشير موقفاه المختلفان من **كتاب الوثائق** و**كتاب الشعر**، إلى أن القراء الصينيين يدركون بوضوح التمايزات النوعية بين التاريخ والشعر، وهم يطالبون السرديات التاريخية بمعقولية صارمة بينما يستثنون الشعر من هذا المطلب.

كان وانغ تشونغ (Wang Chong) (27–97؟)، وهو أستاذ وفيلسوف عظيم الشأن من حقبة سلالة الهان، قد استخدم البيتين نفسيهما من **يون هان** ليوضح ما سماه «المبالغة الفنية»، وأورد ملاحظات مضادة جذريًا. يشرح رأيه بالقول إن القصيدة تتحدث عن موسم جفاف عظيم في الأزمنة القديمة، «قد يكون صحيحًا أن الجفاف كان قاسيًا، لكن القول إنّه لم يبق شخص واحد على قيد الحياة محض مبالغة». لا بد أن الأغنياء ممن يتوفرون على مخزون

(148) Ibid., ix.4 p. 377.

كبير من الطعام قد خرجوا أحياء من المحنة، لكن الشاعر استخدم المبالغة البلاغية «لزيادة تأثير النص ولتأكيد قسوة الجفاف»(149). جادل وانغ تشونغ ضد كل أنواع المبالغة، لكنه تسامح مع الفنية منها، إذ عدّها مبررة إذا ما استهدفت تعزيز تأثير النص وتزويق رسالته. يقام هنا أيضًا تمييز بين التجوز الشعري والمعقولية التاريخية.

يقدم تشيان زونغشو، عبر جمعه ثروة من الأدلة النصية، النقد الأبلغ أثرًا للفكرة المستهلكة القائلة إن الشعر الصيني «تاريخ منظوم شعرًا». لم يكن بوسع المؤرخ أو أي شخص آخر تسجيل العديد من الحوارات ومناجيات الذات. في زو زوان (*Zuo zhuan*) (تعليق زو على حوليات الربيع والخريف) على سبيل المثال، لا يمتلك حوار جي زهيتوي (Jie Zhitui) مع أمه أو مناجاة تشو ناي (Chu Ni) ذاته قبل أن يقدم على الانتحار، كما يقول تشيان، «شهودًا أثناء حياتهما، ولا عند وفاتهما. وعلى الرغم من جدال المعلقين للوصول إلى استنتاج، فإن القراء لم يقبلوهما بسهولة ولم يكفوا عن التعبير عن شكوكهم فيهما»(150). كما يقول

(149) Wang Chong, *Lun heng*, p. 84.

(150) Qian Zhongshu, *Guan zhui bian*, 1:165.

رفض جي زهيتوي، الذي تبع دوق جن وين لعدة سنوات في المنفى، أن يقبل المنصب عندما عاد الدوق ليحكم جن. كان له حوار مع أمه ثم ذهب للعيش في عزلة في ميانشان. انظر: Chunqiu Zuo zhuan zhengyi, the 24th year of Duke Xi, 115a, in Ruan Yuan, *Shisan jing zhushu*, 2:1817.

كان تشو ني (Chu Ni) المحارب الذي أقدم، عندما أرسله دوق لنغ ليقتل وزيرًا خيّرًا هو زهاو دون، على الانتحار ليتجنب قتل رجل خيِّر من جهة وعصيان الأوامر من جهة أخرى. انظر: Ibid., the 2nd year of Duke Xuan, 165a, 2:1867.

تشيان، كلمات تشو ناي على وجه الخصوص قبل انتحاره جعلت الكثير من القراء يتساءلون، كما تساءل لي يواندو (Li Yuandu) (1821-1887): «مـن سمعها؟» و«مـن رواهـا؟» بالمقابل، عند قـراءة قصيدة بو جويي (Bo Juyi) **أغنية الندم الأبـدي** (*Song of Everlasting Remorse*) التي تحتوي على كـلام منقول بعيد الاحتمال أيضًا لا تثار مثل هذه الأسئلة.

في ذلك العمل الشهير في مجال الفانتازيا الشعرية، يُرسَل أحد المهرة الطاويين للعثور على روح القرينة المُثلى للإمبراطور، ويلتقي بها أخيرًا في بلاد الجن. تبادر القرينة إلى تقديم دبـوس شعرها المكسور نصفين عربونَ محبة للإمبراطور ووسيلةً يحاول بها السرد منح بلاد الجن والقاطنين فيها من الخالدين حسًّا واقعيًّا ومصداقية. كانت هذه الإلهة الجميلة قد تجسدت من قبل قرينة ملكيّة عاشرت الإمبراطور في أثناء تجوالها في عالم البشر، ثم تقول له الكلمات التي لم يكن ليفهم معناها إلا هي والإمبراطور، كلمات تبادلاها بما يشبه قسَم الحب في دهاليز الليل في خصوصية باطن القصر، حيث لا أحد في الجوار. عند قـراءة هـذا، كما يلاحظ تشيان زونغشو، «يبدو أنّه لم يطرح أحد ببلادة السؤال ’من سمعهما؟ ومن روى عنهما؟‘، ولم يُفسِد أحد متعة الحكاية باتهام ’الطاوي من لنكيونغ (Linqiong)‘ بالكذب»[151].

هنا أيضًا تُقرأ النصوص التاريخية والشعرية بطرق مختلفة وتوقعات مختلفة، لذلك فإن مما يدل على التحيّز وضعف الحجة،

(151) Qian Zhongshu, *Song shi xuanzhu*, p. 5 n. 1.

كما يجادل تشيان، «الاعتقاد أن الشعر برمته وصفٌ يمكن التثبت من صحته وقائعيًا وغض الطرف عن التزويق الخيالي في الكتابة التاريخية، أو الاكتفاء بإدراك أن الشعراء يستعينون بالتقنيات ذاتها التي يستخدمها المؤرخون من دون فهم للخاصية الشعرية للكتابة التاريخية»[152]، فالكلام الذي يُفترض أنه سُجّل كما جاء على لسان الشخصيات التاريخية في زو زوان -كما يقول تشيان- هو «في الحقيقة كلام متخيَّل أو كلام يُعزى إلى الشخصيات، وهو ما سيصبح من دون شطط في القول السابقةَ التي مهدت السبيل أمام الكلام الحواري والدرامي في الروايات والمسرحيات في الأزمنة اللاحقة»[153]. لذلك، فإن علينا، بدلًا من قراءة الشعر بوصفه تاريخًا، أن نفهم كيف يمكن أن تُقرأ الكتابة التاريخية بوصفها أدبًا خياليًّا ضمن حدود وطرق معينة.

لقد ظلت العلاقة المتبادلة بين التاريخ والسرد القصصي موضوعًا يعاود الباحثون دراسته مرارًا. درس هنري ماسبيرو (Henri Maspero) قصص الرومانس التاريخية الصينية التي تعتمد شخصيات أسطورية أو تاريخية معروفة، وأشار إلى العلاقات التي غالبًا ما تتعرض للخلط بين قصص الرومانس هذه والسير الذاتية التاريخية، من الملك مو (Mu) وتشونغر (Chong'er) (وهو الأمير وين الجيني Wen of Jin في ما بعد) حتى يان ينغ (Yan Ying) الوزير الحكيم لتشي (Qi)، وسو تشن (Su Qin) مدرّس البيان والمستشار السياسي،

---

(152) Qian Zhongshu, *Tan yi lu*, p. 363.

(153) Qian Zhongshu, *Guan zhui bian*, 1:166.

ويكاد لا يوجد شخص معروف في الأزمنة الصينية القديمة «لم يصبح بطلًا لقصة رومانس. وقد أطلق العنان للخيال لابتكار أحداث متخيلة عندما بدت السيرة قاصرة»[154]. وتوفر زو زوان العديد من الأمثلة لبنية بلاغية دقيقة وجاذبية شعرية، وبالرغم من أنها ليست رواية أو قصة (romance) تاريخيًّا، ولا تحتوي إلا على أدنى قدر من الوصف، فإن أحداثها وخطبها المنتقاة بعناية منسقة ليسترشد بها القارئ إلى درس أخلاقي في الخير والشر عن حاكم مطبوع على حب الخير، حكيم وشفيق، أو طاغية عنيد قاس. قد تفسر الأهمية الأخلاقية والتعليمية للسرد، كما يلاحظ رونالد إيغان، السبب في أن العملية الفعلية لأحداث التاريخ، مثل المعركة بين جين (Jin) وتشو (Chu)، توصف بكلمات قليلة من دون ذكر لحجم القوات المتنافسة أو تدريبها وعدّتها ومعنوياتها، أو أي تفاصيل عن الطريقة التي نُشرت بها الجيوش على أرض المعركة. بالمقابل، تحظى الأمور الأولية التي تقرر النتيجة سلفًا على أساس أخلاقي بسرد أوفى. يقول إيغان: «يظل التركيز طوال السرد على تثبيت الحق والباطل في الحالة، وعلى تمييز القائد العادل من الأناني. ما أن يتم ذلك حتى يكون مآل المعركة متوقعًا، وهنالك عزوف ملحوظ عن وصف الحدث الرئيس»[155].

يجادل أنطوني يو أيضًا في أن المرء يستطيع أن يتبين في زو زوان، كما في الكتابة التاريخية الصينية عمومًا، «محاولة لنسج نموذج

---

(154) Maspero, *China in Antiquity*, p. 360.

(155) Egan, «Narratives in Tso Chuan,» *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 37 (December 1977), p. 335.

أخلاقي يسهل فيه التميز بين الخيّر والشرير بوضوح، بل إن ذلك هو ما يقرر 'موقف الدعم أو الشجب' (cheng'e quanshan)»[156].

ومن الواضح أن ثمة نموذجًا أخلاقيًّا ودلالة تعليمية يتحكمان في كل من السرديات التاريخية والخيال القصصي على حد سواء في الصين. وكما يُظهر يو، فإن الروايات الصينية متأثرة أشد التأثر بالكتابة التاريخية الصينية، وذلك لأن معظم الروايات تسعى إلى تأسيس فعلها المبتكر في حاضنة تاريخ سلالي، وتتولى «الفكرة الشعبية عن السببية الكارمية (karmic)» في الروايات وظيفةً تشبه تلك التي يتولاها النموذج الأخلاقي في سجلات الوقائع الصينية في سعيها إلى تفسير ما يترتب عمليًّا على الكلام والفعل في الحياة الاجتماعية والسياسية. ويجادل يو في أن **حلم الحجرة الحمراء** (*Dream of the Red Chamber*) (الرائعة المحتفى بها في القصص الخيالي الصيني، وهي معروفة أيضًا تحت عنوان **قصة الصخرة** *The Story of the Stone*) تقف في «تضاد حاد مع نمط كتابة مختلف ومنافس هو التاريخ نفسه»، وذلك لأنه ينعكس بوعي على طابعها القصصي الخيالي البنيوي ويموضع فعلها بقصدية خارج الحدود المعروفة للتاريخ السلالي[157].

ولكن ماذا عن الشعر وذلك النوع من قصائد المناسبات التي تنشأ من لحظات تاريخية وتجارب معيشة محددة؟ هل هي خالية

---

(156) Yu, *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*, p. 40.

(157) Ibid., pp. 46, 52.

من الخيال فعلًا ويمكن أن تقرأ «على أنها تصف لحظات تاريخية ومشاهد ماثلة أمام الشاعر التاريخي؟»[158] كما عبّر أوين. يمتلك أوين في قراءة الشعر الصيني الكلاسيكي من المعرفة الواسعة ما يمنعه من قبول ذلك النوع من الانقسام الثقافي الذي نجده في بعض صياغاته النظرية، وهو نفسه من قدّم أكثر الإجابات تمعنًا عن ذلك السؤال. يسعى أوين إلى التشكيك في الجدال «التاريخاني». يقول: «إن شئنا الكلام بصراحة، نحن لا نرى ما يدل على إقامة النص الأدبي في تاريخه إطلاقًا، ما نراه هو محاكاة شكلية لمثل هذه الإقامة، تأطير النص الأدبي بنص أدبي آخر يدّعي أنه أساسه التاريخي، وصف 'لنسخة' من التاريخ»[159]. بهذا لا يتكشف التأسيس التاريخي عن شيء يتعدى تأسيس سياق للنص الأدبي انطلاقًا من أوصاف تاريخية أخرى، والدائرية الجلية لهذا التأسيس النصي تجعل من الصعب التثبت من أي دعوى للحقيقة التاريخية أو المصداقية. وهذا الاستبصار ستتأكد قيمته الكبرى عندما نناقش تعليقات الهان على **كتاب الشعر** وأثر ذلك التقليد التفسيري.

يدّعي دو فو في قصيدته عن **لقاء لي غونيان في الجنوب** (*On Meeting Li Guinian in the South*)، أنه اعتاد رؤية المغني الشهير لي «مرارًا في قصر أمير تشي»، وأنه سمعه يغني «عدة مرات في صالة

(158) Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, p. 57.

(159) Owen, «Poetry and Its Historical Ground,» *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, vol. 12 (December 1990), pp. 107–108.

كوي دي»[160]. وهو ادعاء وجده بعض المعلقين مثيرًا للشك، لأن كلًّا من لي فان، أمير تشي، وكوي دي حاجب القصر قد ماتا في العام الرابع عشر من حكم كايوان (Kaiyuan)، ويومها لم يكن دو فو قد تجاوز سن المراهقة. وهم يجادلون في أن من المستبعد، إن لم يكن مستحيلًا، أن يتمكن دو فو الشاب من التردد على هذه البيوت النبيلة ويلتقي فيها لي «مرارًا»، كما يحدث في مثل هذه اللقاءات الاجتماعية. ويرفض أوين ضمنًا، في تعليقه على الجدال بصدد مصداقية ادعاء دو فو، فكرة أن على المرء قراءة القصيدة الصينية كما لو أنها تقدِّم عباراتٍ «حقيقيَّةً تصف بدقَّة» تجربةَ الشاعر في العالم المعيش. وهو يرجح بقوة أن دو فو «قد أخطأ التذكر، أو قد يكون سمح لرؤياه الشعرية عن كايوان وموقعه فيه أن تطغى على تذكره واقعة ما 'حدث فعلًا'». كما يحتمل أيضًا أن دو فو ربما استبدل بالواقع رغبته في كتابة «أساطير طفولته وشبابه». يجادل أوين في أن هذه القصيدة برغم أنها من شعر المناسبات، فإن «هنالك بونًا شاسعًا بين الادعاء الصنفي للقصيدة بأنها يمكن أن تكون صحيحة تاريخيًّا وكونها صحيحة تاريخيًّا بالفعل»[161]. وأوين يثير شكوكًا جدية حول فكرة أن الشعر الصيني وصف فريد وقائعي لتجارب واقعية.

في مناقشة أوين نصوص قصائد لي شانغين (Li Shangyin) الغامضة الغنية بإيحاءاتها، يُعرّف بجلاء ما يسميه العناصر «الشعرية» ويميزها من تلك التي لا تصح عليها إلا تسمية التاريخية. إذا كان

---

(160) Du Fu, in Qiu Zhao'ao, *Du shi xiangzhu*, 5:2060.

(161) Owen, «Poetry and Its Historical Ground,» p. 109.

التأسيس التاريخي يتمثل في غرس النص الشعري في لحظات ومواضع محددة وتقرير العلاقات، فإن لغة الشعر الصيني الكلاسيكي تُظهر بوضوح ميلًا إلى الابتعاد عن مثل هذا الغرس، وتعاف التحديد التاريخي والسردي باتجاه استئصال الكلمات الوظيفية وحذف العلاقات النحوية. فما يستحسنه القراء الصينيون بوصفه «يونوي» (yunwei) أو الطعم الإيحائي المترسب من الشعري، هو في الغالب شأن غير محدد ويصعب حصره خارج الحدود المرسومة بوضوح للأحداث التاريخية. بالرغم من وجود افتراض صنفي يرى أن القصيدة الصينية «تنمو من أرضية تاريخية حيّة كاملة، وتعلق عليها»، وبالرغم من أن هذا الافتراض «يتقوى في الغالب بفعل الدقة المتزايدة للعناوين والمقدمات الخاصة بالمناسبات» كما يقول أوين، «فإن ما كان له وقع 'الشعري' هو تحديدًا حجب عناصر اللغة التي يمكنها حسم تلك الأرضية التاريخية حسمًا نسبيًّا كافيًا»[162]. ومن الواضح أن مقالة أوين عن الشعر الصيني وأرضيته التاريخية تمثل مراجعة دقيقة وضرورية لفكرة تبناها في أعماله المبكرة، فكرة أن الشعر الصيني «عرض صادق للتجربة التاريخية». وأنا هنا أتّفق معه تمامًا، وذلك لأن تلك الفكرة الخاطئة لا تصف الحالة النصية للشعر الصيني ولا أفق التوقعات في تجارب أغلب القراء الصينيين.

من الصحيح أن الكثير من القصائد الصينية قد قُرئت تقليديًّا على أنها لا تنتمي إلى عالم الخيال، وأنها تشير إلى ما هو تاريخي

(162) Owen, ibid., p. 111.

وملموس في تجربة الشاعر المعيشة. لكن المهم والمثير من وجهة النظر النقدية ليس قبول مثل هذه التأويلات التقليدية «التاريخية» من دون تمحيص، ولكن أن يتم اختبار مقدماتها وافتراضاتها وفهم أسبابها ودوافعها التي هي سياسية وأيديولوجية تؤطر هذه التأويلات وتشكلها، وبمعنى ما تقررها سلفًا. لننظر في مثال سو شي (Su Shi) (1037_1101) شاعر سلالة سونغ الكبير، الذي زج نفسه مرارًا في صراع المتنافسين السياسيين وتعرضت قصائده للإدانة بوصفها هجاءً سياسيًّا تحريضيًّا. في العام الثاني من حكم يوانفنغ (Yuanfeng) (1079) أودع سو شي السجن لكتابته قصائد زُعم أنها هجائية افترائية، وهذا الاضطهاد الذي تعرض له الشاعر بسبب كتاباته الأدبية يقدم لنا حالة دالة لفهم الرقابة والسيطرة السياسية على الأدب وتأويلاته. أما الحادثة، فهي ما عُرف باسم «قضية سقف الرقابة مع الشعر»[163]. أما عن قصائد سو شي المشبوهة سياسيًّا، فإن الرباعية البسيطة التالية، عن شجرتي عرعر توأمين، كادت تكلفه حياته بحسب قراءة «تاريخية» تعمدت البحث عن توافقات بين الصور الشعرية ومرجعها المزعوم في العالم الواقعي:

«شجرتان متقابلتان في عزة ومنعة،

جذعاهما المستقيمان ينطلقان إلى السماء من دون ادعاء،

---

(163) من أجل مناقشة هذه القضية بالإنكليزية، انظر: Charles Hartman, «Poetry and Politics in 1079: The Crow Terrace Poetry Case of Su Shi,» *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, vol. 12 (December 1990), pp. 15_44.

جذورهما تصل أعماق الأرض من دون انحناء أو التواء
لا يعرفهما إلا التنين المستغرق في سبات عميق»[164].

لأن التنين، خصوصًا التنين الطائر، هو رمز القوة الملكية ويتماهى في الغالب مع إمبراطور الصين، فإن صورته في قصيدة سو شي تقبل من دون عناء قراءة «تاريخية» أو سياسية. يروي لنا يا منغدا (Ye Mengde) (1077-1148)، وهو أحد معاصري سو شي، حكاية تستحق أن تقتبس كاملة:

عندما أودع سو شي في سجن دائرة الرقابة خلال حقبة يوانفانغ، لم يكن لدى الإمبراطور شينزونغ (Shenzong) نية لإيقاع عقوبة صارمة بحقه، لكن الوزير الأول قصد جلالته وتكلم إليه، وفجأة اتُّهم سو شي بالخيانة. انقلبت سحنة شينزونغ وقال: «شي مذنب بالفعل، لكنني ظننت أنه لم يذهب بعيدًا. كيف علمتَ؟». وهنا استشهد الوزير الأول بالبيتين من قصيدة سو شي عن شجرتَي العرعر «جذورهما تصل أعماق الأرض من دون انحناء أو التواء / لا يعرفهما إلا التنين المستغرق في سبات عميق». ثم أردف قائلًا: «جلالتكم التنين الذي يطير في السماء، لكن شي يعتقد أن جلالتكم لا تفهمون قصده فيلتفت بحثًا عن التعاطف من تنين يكمن تحت الأرض. إذا لم تكن هذه خيانة فما هي؟». أجاب شينزونغ: «كيف يمكنك أن تناقش كلمات شاعر بهذا الشكل؟ إنه يكتب عن أشجار العرعر، فما علاقة هذا بنا على الإطلاق؟». حار الوزير الأول في الرد، ثم حاول زانغ زيهو (Zhang Zihou) أن يدلي بكلمة طيبة بحق سو شي، وبهذا خُفِّضت عقوبته. وقد روى لي زيهاو نفسه هذا، واستخدم كلمات قبيحة في الكلام على الوزير الأول قائلًا: «للأسف!

(164) Su Shi, «Two Poems on the Twin Juniper Trees in Scholar Wang Fu's House,» poem no. 2, in *Su Shi shiji*, 2:413.

يمكن الرجال أن يتعرضوا بالأذى للآخرين من دون خوف أو وازع من ضمير!»[165].

يعد هذا المثال طريفًا في الدلالة على صراع التأويلات، لأنه يكشف مجموعة من الأمور المهمة بصدد قراءة الشعر وعلاقتها بالسلطة السياسية. ما يناسب نقاشنا هنا الطريقة التي رفض بها الإمبراطور شينزونغ قراءة الوزير الأول، التي قصد منها بوضوح، وربما بوضوح سافر، أن يجرّم سو شي، بتأويل القصيدة على أنها تعليق على العالم الواقعي وهجوم على الإمبراطور. تعقِّد إجابة شينزونغ إلى حد بعيد مشكلة المعنى الحرفي في تضاده مع المعاني الاستعارية أو الأمثولية، لأنه يبدو ميالًا إلى قراءة قصيدة سو شي بوصفها تتناول أشجار العرعر والتنانين النائمة تناولًا حرفيًّا لا علاقة له به بوصفه «التنين الذي يطير في السماء» أو إلى الواقع السياسي الذي يحاول الوزير الأول أن يؤطر القصيدة ومعناها به. مع ذلك، فإن شينزونغ لا يقرأ القصيدة حرفيًّا بمقدار ما هو يسمح لاستعارتَي شجرتَي العرعر والتنين أن تعنيا شيئًا آخر يختلف عمّا زعم الوزير الأول أنها تعنيه، وهو بذلك يحرر تلك الصور فعليًّا من قراءة سياسية متزمتة وما يترتب عليها من سوء. بالرغم من ذلك، يمكن عزةَ شجرتَي العرعر واستقامتهما أن تُقرَأ

(165) Ye Mengde, *Shilin shihua*, in *Lidai shihua*, ed. He Wenhuan, 1:410.

ويمكن العثور على الحكاية أيضًا في: Cai Zhengsun's (fl. 1279) *Shilin guangji*, p. 260. ترد في كتاب كاي (Cai)، العديد من قصائد سو شي مع قراءاتها السياسية في «قضية سقف الرقابة مع الشعر» السيئة الصيت.

على نحو أمثولي، كما أن بالإمكان على سبيل المثال أن تُفهَمَ بأنها مديح للأستاذ وانغ فو (Wang Fu)، أو أنها تعني على نحو أعم رمزًا للاستقامة والكمال الأخلاقي اللذين يثيران إعجاب الشاعر، لكن شينزونغ يرفض تحديد هدف الإعجاب أو المرجع الذي يشير إليه التنين المختفي الغامض، فقراءته الأكثر سخاءً ومرونة تطلق سراح المعنى الاستعاري من قيود المدلول الثابت. وهذه، كما يرى الإمبراطور، هي الطريقة التي تؤول بها «كلمات الشاعر». غير أن الوزير الأول يبدو ميالًا إلى قراءة القصيدة على نحو أمثولي، فيرى أنها تدل على شيء آخر يتعدى شجر العرعر، وقراءته تهدف تحديدًا إلى حجب منزلقات المعنى الاستعاري بتثبيت دالّ محدد لكل صورة شعرية. وهو ما يعني أن شينزونغ والوزير الأول كليهما لم يذهبا إلى قراءة القصيدة حرفيًّا بوصفها تقدم عبارات واقعية عن أشجار العرعر (وبالطبع عن تنانين واقعية أيضًا)، وكان خلافهما بصدد معنى بنية الصور الشعرية إجمالًا. فالخلاف في الظاهر ناجمٌ عن استراتيجيات وافتراضات مختلفة، لكن هذا الخلاف يتقرر بغايات وميول سياسية لا تظهر في ما تقول قراءتهما. ومنذ البداية، كما يخبرنا يا منغدا، لم تكن لدى الإمبراطور شينزونغ نية لإنزال عقوبة شديدة بسو شي، لذلك، فإن قراءته الأكثر تسامحًا للقصيدة تُظهر رغبته في المحافظة على التوازن بين القوى السياسية المتنافسة أكثر منها دليلًا على تقديره موهبة سو شي الأدبية. كان شينزونغ يعلم جيدًا ما كان يرمي إليه الوزير الأول، وهو خصم سياسي لسو شي، من قراءته. ورفضه تلك القراءة يتصل بالسياسة

بمقدار اتصاله بالتأويل، وهي حالة تنصهر فيها السياسة والهرمينوطيقا في الواقع. والتهمة الموجهة لسو شي واعتقاله وسجنه والتدقيق الطويل والمفصل في قصائده ثم إطلاق سراحه أخيرًا وطرده فعليًّا من البلاط، باختصار مجمل «قضية سقف الرقابة مع الشعر» تقدِّم لنا مثالًا دالًّا على التداخل الخطر بين الشعر والسياسة. وهي حالة لا يمكن أن تفهم فيها فهمًا تامًّا القراءات الأمثولية المتعمدة للشعر ما لم تُفهم في سياق مقدماتها السياسية والأيديولوجية. فليس الشعر الصيني ـ كما ندرك الآن تمامًا ـ حرفيًّا، ولا هو يُفهم على نحو حرفي، بل يمكنه ـ وهذا ما يحدث غالبًا ـ أن يعني شيئًا آخر، شيئًا مختلفًا عما يقوله النص حرفيًّا. وللمعركة التفسيرية بصدد طبيعة ذلك الشيء الآخر مضامين عميقة، وأحيانًا خطرة في تاريخ الأدب الصيني.





المعتمد والتأويل الأمثولي

وُصفت أعمال جاكوب بوهمه (Jakob Böhme) الصوفية بسخرية بأنها «نزهة» يأتي فيها المؤلف بالكلمات ويقدم القارئ المعاني، وهو تشخيص يرد أحيانًا للدلالة على قراءة الأدب إجمالًا[166]. يبدو ادعاء أن المعنى مساهمة يختص بها القراء حصرًا، تعبيرًا وإن كان لا يخلو من مبالغة، عن فكرة شائعة في الكثير من النقد المعاصر، فكرة أن للقارئ الدور الحاسم في خلق معنى النص. من هنا يأتي الافتراض القائل إن مركز التحليل النظري في النقد يجب أن يكون الكيفية التي يتشكل بها المعنى في سياق عملية القراءة، لا الخوض في ماهية المعنى النصي نفسه. تدلّ لامعقولية استعارة «النزهة» على أن هذا النموذج لفهم القراءة كاريكاتير أو رسم ساخر تنقطع فيه الصلة تمامًا بين الكلمات والمعاني ويغيب النص بما هو أرضية توسّط بينهما. في ضوء ميل دلالة العمل الأدبي

---

(166) انظر على سبيل المثال: Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, p. 427.
ويستخدم تزفيتان تودوروف الاستعارة نفسها لنقد فكرة ستانلي فش (Stanley Fish) عن نقد استجابة القارئ، انظر: Todorov, *Literature and Its Theorists*, p. 187.

إلى الذهاب أبعد مما يقوله حرفيًّا، تثير العلاقة بين ما يقوله النص والكيفية التي يُفهم بها ـ أي التوتر بين المعنيين الحرفي والمجازي ـ مشاكل هرمينوطيقية معقدة دائمًا. وقد يكون هذا التعقيد والتوتر بين الكلمات والمعاني ـ بين النص وقراءته ـ أمرًا أنشئ على نحو متعمد ونظامي في النص نفسه، وفي هذه الحالة يُعدّ النص أُمثولة، أو قد يتأسس التوتر ويتشكل في استجابة القارئ للنص، وفي هذه الحالة يكون لدينا «تأويل أمثولي» (allegoresis) يُؤخَذ على أنه نمط خاص من التأويل. يشكل التضاد بين الأمثولات «التأليفية» و«التأويلية» تقليدين متمايزين. إلا أن من المستحيل عند القراءة الفعلية، كما يجادل جون ويتمان (Jon Whitman) «أن يُعامل الاثنان أحدهما بمعزل عن الآخـر»[167]. وهو ما يعني أن النص سيوجد بوصفه وسيطًا ضروريًا بين ترتيب المؤلف الخاص للكلمات وتأويل القارئ. أود في هذا الكتاب أن أستخدم فكرة الأُمثولي لتغطي الجانبين التأليفي والتأويلي، وذلـك لأن الأمثولة كنص والتأويل الأمثولي كتأويل متَّصلانِ على نحو وثيق عند التفاعل بين النص والقارئ.

يمثل هذا التفاعل فاعلية هرمينوطيقية دالة على طبيعة الفهم يُمكن أن تُسمى، كما يجادل جورج شتاينر، ترجمة بالمعنى الواسع للكلمة. يؤكد شتاينر أن الترجمة إذا ما فُهمت فهمًا صحيحًا تتكشف عن «حالة خاصة في قوس التواصل الذي يغلقه كلُّ فعل كلامي ناجح في داخل لغة معطاة». لا توجد مشاكل الترجمة بين

(167) Whitman, *Allegory*, p. 31.

اللغات على مستوى التفاعل بين اللغات فحسب، ولكنها موجودة أيضًا «على مستوى أكثر خفاءً، أو هو مستوى يتعرض للإهمال تقليديًا، في داخل اللغة الواحدة نفسها». ويختصر شتاينر جداله بتقديم هذه العبارة الواثقة: «سواء أكان الاتصال البشري في داخل لغة واحدة أو بين لغات مختلفة فهو يعادل الترجمة»[168]. بهذا المعنى الواسع للترجمة يعتمد التواصل الإنساني على إمكان ترجمة المصطلحات والمفاهيم، وهي شرط مسبق لا لفهم اللغة الأجنبية فحسب، ولكنها شرط قائم حتى داخل اللغة ذاتها في ظل حالة متغيرة باستمرار. وهو ما يرقى إلى القول إن فاعلية الترجمة ونقل ما يبدو غريبًا إلى شيء قابل للفهم ومألوف، تعدّ أمرًا حاسمًا بالنسبة إلى فهم التفاعل بين الذوات، كما هي بالنسبة إلى الفهم العابر للثقافات.

لكن الترجمة بين اللغات تكون في ضوء الموقف الشكلي والنسبوي الذي يتحدى إمكان الفهم العابر للثقافات، موضعَ شك جدي في الغالب. هل تمكن ترجمة الأمثولة والتأويل الأمثولي بين اللغات الغربية واللغة الصينية؟ سؤال خضع لجدال طويل. أنكر بعض النقاد والمختصين بالدراسات الصينية إمكان الترجمة بين الطرفين، لكن رهاني أن مفهوم الأمثولي قابل للترجمة عبر الحدود اللغوية والثقافية. وسوف يبحث معظم الجدال في هذا الكتاب شرط إمكان الترجمة تلك، ويقدم أدلة نصيّة تدعم إمكان الترجمة عبر الثقافات. فلا تعدّ ترجمة مصطلحات مثل الأمثولة والتأويل

(168) Steiner, *After Babel*, p. 47.

الأمثولي مشكلة تقنية تتعلق بنقل مجموعة من الكلمات من لغة إلى أخرى فحسب، لكنها في المقام الأول قضيّة نظرية تخص العثور على مكافئات مفهومية تجعل مثل هذا النقل ممكنًا، وتختص بتعريف جوانب حاسمة من هذه المفاهيم تبدو عامة وشائعة بما يكفي في مختلف اللغات والتقاليد.

ربما كان تشخيص كوينتليان (Quintilian) -الذي غالبًا ما يُقتبس- للأمثولة بأنها نص «تقول كلماته شيئًا ويقول معناه شيئًا آخر»، أبسطَ التعريفات وأحد أوائلها[169]. يمتاز مثل هذا التعريف البسيط بالقدرة على إبراز العنصر الأهم في الأمثولة من دون أن يزيده تعقيدًا ليستوعب تطوراتها اللاحقة، خصوصًا في التفاسير التوراتية، حيث تتحول الأمثولة إلى مفهوم محدد بدقة فائقة لكنه شديد الضيق أيضًا. وسوف أعود مرارًا إلى تعريف كوينتليان المؤسس هذا. شاغلي الأساس هو البحث في إمكان ترجمة المصطلحات، بالرغم من أني لا أهدف إلى العثور على ملامح مشتركة بين النصوص الصينية والغربية بمقدار السعي إلى كشف إطار تأويلي متشابه يتشكل مفهوم الأمثولة في داخله. بكلمات أخرى، ما يهمني في النظر إلى الأمثولة بوصفها ضربًا من البنية المزدوجة المكونة من نص ومعنى، هو الشروط التي تقع خلف هذا الانبناء المزدوج: الأسباب اللغوية والأدبية، وعلى

---

(169) Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII.vi.44, 3:327.

من أجل عرض موجز للتعريفات المتنوعة للأمثولة، انظر: Whitman, *Allegory*, esp. appendix 1, «On the History of the Term «Allegory»,» pp. 263–268.

الأخص الأيديولوجية (الأخلاقية، السياسية، الدينية... وما إلى ذلك) التي تدعو إلى قراءة نص بوصفه شيئًا آخر يختلف عمّا يقوله حرفيًّا. وسأحاول بالنظر في آداب صينية وغربية معتمدة، وفي التعليقات عليها، أن أُظهر القواسم المشتركة في استخدام استراتيجيات تأويلية معينة، وبالأخص علاقات متشابهة بين التأويل والأيديولوجيا في التقاليد المختلفة.

لا يعني هذا أن النص بمعناه البسيط يفتقد الدعامات الأيديولوجية، أو أن المعنى الحرفي ثابت لا إشكالية فيه، ويمكن التعرف إليه مصدرًا أوليًّا، كما يصح عزل الأمثولي عنه على أساس أنه تقدير استقرائي (extrapolation) ثانوي. سأعود في مناسبة قادمة إلى رسم حدود المعنى الحرفي بدقة أكبر وإلى مناقشة تعقيده، لكني أود الجدال ـ وإن كان مثل هذا الجدال لا يمكن أن يُطرح طرحًا أوليًّا في هذا الموضع ـ بأن هناك حاجةً إلى تأسيس فكرة الحرفي بوصفها أساسًا لبلوغ فهم مناسب وتأويلات معقولة، وكذلك لحماية النص من التشويهات والاستخدامات المشوهة. أبقى غير مقتنع بالعدمية الهرمينوطيقية التي هي في حقيقتها نسخة من النسبوية الثقافية، وتحديدًا الجدال الزائف بالرغم من بريقه، القائل بأن كل فهم هو إساءة فهم، وأن كل قراءة هي استخدام مغرض تقرره علاقات قوةٍ واسعة الانتشار وقاهرة. كما أني لا أقبل القاعدة الأساس للعدمية الهرمينوطيقية التي ترى أن النص والتأويل كليهما لعبٌ حر «كلُّ شيء فيه مباح»، وأنه نتيجة لذلك لا وجود لأرضية شرعية يمكن المرء أن يحتج انطلاقًا منها على الاستخدام

المغرض، مهما افتقد المبرر، وذلك من منطلق أنه إساءة قراءة أو إساءة تأويل[170].

قد يصح أن القراءة يمكن أن تكون في بعض الحالات لهوًا ولعبًا حرًّا بأكملها، كما قد توحي استعارة «النزهة» للدلالة على القراءة عند قراءة بوهمه. بالنسبة إلي، على أي حال، أجد أن المهم تذكّر أن هنالك حالات ومناسبات أخرى كما في «قضية سقف الرقابة مع الشعر» التي نوقشت بإيجاز في نهاية الفصل السابق، حيث نرى تأويلات متصارعة لقصيدة سو شي تخفي تحت غطاء شفاف مختلف المصالح والنوازع السياسية، وحيث يمكن أن تترتب على القراءة نتائج جدية مهلكة، وأن تحمل في الحياة الواقعية مضامين خطرة عندما يكون معنى «السياسي» أقوى بكثير من مجرد التحكم النصي ورهان التأويل أكبر بكثير من مسألة الذهاب في نزهة نضفي فيها على الكلمات أي معنى نراه مستساغًا.

قراءة نشيد الأناشيد

عندما نستعيد تعريف كوينتليان للأمثولة بأنها تقول شيئًا وتعني شيئًا آخر، نجد أن هنالك بالفعل إحساسًا واضحًا بالتفاوت بين النص

---

(170) يجادل غادامير في نقده فكرة بول فاليري (Paul Valéry) عن عدم اكتمال العمل الفني، في أن القول إن طريقة بعينها في فهم العمل «لا تقل شرعية عن سواها»، وإنّه «لا وجود لمعيار يُقاس به رد الفعل المناسب» يقود ببساطة إلى «عدمية هرمينوطيقية يصعب الدفاع عنها». انظر: *Truth and Method*, pp. 94_95.

والقراءة، أي الإحساس بأن العلامات اللغوية والصورية يمكن أن تنطوي على معنيين مختلفين: أحدهما حرفي والآخر يقع ما وراء الحرفي. لذلك تعني فكرة الأمثولة العلاقة الإشكالية بين العلامة ومرجعها: علاقة انقطاع أكثر منها علاقة استمرارية سلسة أو تمثيل تام. كان يُعتقد في التطور القروسطي لنظرية العلامات هذه بأن الكتب المقدسة تتضمن أربعة معان، تَنقل المعاني اللاحرفية فيها رسالةً روحيّةً تقع وراء ما يحاول النص التوراتي أن يقول، أو ربما يتناقض مع ما يقال، أو يتحقق على حسابه. ومن الأمور الحاسمة بالنسبة إلى هذه الفكرة عن الأمثولة المسافة اللازمة بين الدال والمدلول، بين المعنى الحرفي والمعنى المتعالي، الواسطة المادية والمحتوى الروحي، وهي المسافة التي تمثّل بنية الأمثولة في التقليد الغربي ذاتها.

عندما ننظر في مشكلة البنية الأمثولية على نحو ثقافي مقارن، على أي حال، يواجهنا مباشرة تحدي الجدال الذي يقدمه أساتذة الدراسات الصينية والذي يدعي أن اللغة الصينية تفتقد مسافة كهذه يمكن إدراكها، وأن لا وجود لمثل هذا التعالي الروحي أو الميتافيزيقي في التفكير أو الفلسفة الصينيين، وهو ما يترتب عليه عدم إمكان العثور على أمثولة في النص الصيني. وإذا شئنا الاقتباس من بولين يو مرة أخرى كمثال نجدها تقول: «لا يمكن أن تُؤخذ الأمثولة الغربية في قيمتها الظاهرة على أنها تسجيل حرفي لأحداث فعلية، بل هي بالأحرى نظام من العلاقات يكمن معناها الحق في تأكيدها خياليّتها ووظيفتها كعلامات دالة على شيء يقع

وراء النص»(171). ولكن أن تعني «شيئًا يقع وراء النص»، بحسب منطق يو، هو ما تعجز الكلمات الصينية عنه، وذلك لأن القصيدة الصينية بحسب كلماتها «ردّ فعل حرفي من الشاعر تجاه العالم حوله»(172). يتولد لدينا هنا تضاد بين حَرفية اللغة الصينية والشعر الصيني ومجازيّة اللغة الغربية، وهي مجازية تشهد عليها الأمثولة بوصفها مجاز المجازات. لذلك نرى أن عبور الأمثولة والتأويل الأمثولي الحدود الصينية ـ الغربية أمر حاسم بالنسبة إلى سؤال المقارنات العابرة للثقافات برمته. فما نواجهه هنا هو فكرة اللامقايسة الأساس بين اللغات والثقافات والآداب الصينية، لكن المؤكد أن الكلام على طرق صينية وغربية في التفكير لا تقبل المقايسة أمر إشكالي إلى حد بعيد. تتجاهل مثل «هذه التعميمات الفخمة عن الطرق الإغريقية أو الصينية في التفكير»، كما يشير ج. إ. ر. لويد (G. E. R. Lloyd)، التنوُّعَ الداخلي عندما تضع «افتراضًا غير مبرر عن 'تماثل' في الخواص المعنيّة عابرًا لمختلف الميادين والحقب الزمنية»(173). بدلًا من الرد مباشرة على سؤال إن كانت الأمثولة ممكنة في الثقافة الصينية، أود أولًا أن ألقي نظرة على أمثولة غربية، أو إن توخينا مزيدًا من الدقة، نص ظل يُفهم في التقليد الغربي بوصفه أمثوليًّا بامتياز: نشيد سليمان في التوراة. أعتقد أن معرفة الطريقة التي يصبح فيها نص، خصوصًا النص المعتمد، قابلًا لتأويله

(171) Yu, *The Reading of Imagery*, pp. 20-21.

(172) Ibid., p. 35.

(173) Lloyd, *Adversaries and Authorities*, p. 5.

أمثوليًّا ستساعدنا على فهم طبيعة التأويل الأمثولي وإمكان ترجمته بين الثقافات.

هنالك بين الأمـور المتعلقة بنشيد الأناشيد أمر يـدل على مكانته الخاصة في التوراة، هو حقيقة أن إدراجـه ضمن المعتمد الكتابي والأدبـي المعترف به لم يمرّ من دون تشكيك وهجوم. وأصل المشكلة يقع بجلاء في نص النشيد الذي هو تعبير جميل عن حب مشبوب العاطفة يُقدّم بصور شهوانية باذخة ويُصاغ بلغة حسيّة مدهشة. يصل التعبير عن الشهوانية والطاقة الجنسية في اللغة الاستعارية لـ«نشيد الأناشيد» حدًّا يفوق المعتاد. تجادل روث أبروبرتس في «أن التجربة الجنسية عصيّة على التعبير عنها كما ينبغي، وفي نشيد سليمان يكون الغلو في المجازات نفسه اعترافًا بإخفاق الكلام العادي، وهو في الوقت ذاته أكثر إيحاءً بتلك التجربة مما قد يتخيل المرء»[174]. يستهوي النشيد ـ كما يلاحظ فرانسيس لانـدي (Francis Landy) ـ ابتداءً من تعبيراته الاستعارية الثرَّة عن الجسد الأنثوي إلى اعترافه المشبوب بالحب، «الأذن الحسية بمقدار ما يستهوي الفكر. قد تربك الكلمات القارئ، لكنه يبقى يستجيب لمعانيها الإيحائية العاطفية والجسدية، وهذه الصعوبة تعزز في الواقع فوزه بمتعة تخلو من اللوم»[175]. لكن الكلمات التي يختارها لاندي لوصف تأثير النشيد: «حسي»، «عاطفي وجسدي»،

---

(174) Ruth apRoberts, *The Biblical Web*, p. 49.

(175) Landy, «The Song of Songs,» in *The Literary Guide to the Bible*, ed. Alter and Kermode p. 306.

«متعة تخلو من اللوم»... يمكن أن تبدو في السياق الديني للكتاب المقدس المتزمت والمهيب، مثيرةً لمقدار كبير من الريبة. لنلقِ نظرة على الآيتين الشهيرين من الفصل الأخير من النشيد في نسخة الملك جيمس، وهما يمكن أن تقدما لنا فكرة جيدة عن الخاصية الموسيقية للغته الرخيمة:

اجعلني كخاتم على قلبك
كخاتم على ذراعك
فإن الحب قوي كالموت
والهوى قاس كمثوى الأموات
سهامه سهام نار
لها لهب حارق.
الحب لا تطفئه المياه الغزيرة ولا تغمره الأنهار:
إذا حاول إنسان أن يشتري الحب بكل ما في داره من ثروة فسيُحتقر احتقارًا (8 : 6_7)(*)

ليس الحب والموت والغيرة في هذه الأبيات الجميلة أفكارًا مجردة، بل هي تصلنا حيّة في صور زاهية تفوق التوقع، وهي مرتبة في تتابع إيقاعي جعل جورج سنتسبري (George Saintsbury)، وهو ناقد معروف في نهاية القرن التاسع عشر، يعدّ هذين البيتين «المثال

(*) سأعتمد في ترجمة المقتبسات من نشيد الأناشيد على الترجمة الصادرة عن الرهبانية اليسوعية في لبنان، الطبعة الثالثة 1988، مع إجراء بعض التعديلات لتتوافق تلك الترجمة مع ترجمة نسخة الملك جيمس إلى الإنكليزية. [الهوامش المشار إليها بعلامة النجمة (*) هي من وضع المترجم].

الكامل على إيقاع النثر» في الأدب الإنكليزي بـأسـره[176]، فنشيد الأناشيد بفضل إيقاعه المكتمل وجاذبيته الحسية ووعده «بمتعة تخلو من اللوم»، يستحق من دون شك أن يوضع بين أرقى مقطوعات شعر الحب في الأدب العالمي، ومع ذلك فإن إدراجه في الكتاب المقدس سيضع من دون شك حدًّا لمحاولتنا تناوله على أنه ذلك النوع من الكتابة البشرية التي نجدها في قصائد الحب الدنيوية. لا بد من أن يكون لـ«نشيد الأناشيد» بصفته جزءًا من المعتمد التوراتي، معنى روحيٌّ ما يتفق مع طبيعة المعتمَد الذي يمثل جزءًا منه، مع ذلك تبدو لغته نفسها مصرّة على حسية الحب الشهواني، ما يهدد بحجب الروحانية وجعل إدراجه في المعتمد التوراتي إشكاليًّا.

في الواقع، ظل وجود قصيدة حب في التوراة تحديدًا يثير مشكلة هرمينوطيقية لكل المفسرين طوال القرون، من اليهود والنصارى على حد سواء. وليست المشكلة في أن الأنشودة تغني الحب، بل في أنها تتجاوز في مديحها الجمال الأنثوي العديد من قصائد الحب الدنيوية، وفي صورها الشهوانية الأكيدة، وفي شبقيتها «الشرقية»، وفي غياب الـرب الواضح عن النص برمته. في ترجمات أخـرى، مثل **توراة أورشليم** (*Jerusalem Bible*)، يظهر اسم الرب مرة واحدة في 6:8، حيث ترد الكلمة العبرية (šalhebetyah) والتي تقابل «الشعلة الأكثر اتقادًا»، وهي تترجَم في نسخة الملك جيمس المعتمدة بأنها «شعلة يهوه نفسه». ولكن كما يلاحظ مارفن بوب (Marvin Pope)، فإن

---

(176) Saintsbury, «English Prose Style,» in *Miscellaneous Essays*, p. 32.

«التشبث بالصوتين الصحيحين (consonants) «y» و«h» بوصفهما الإشارة الوحيدة لرب إسرائيل في الأنشودة برمتها، يعني التعكز على دعامة ضئيلة ومتداعية»(177)، فلغة النشيد لا تتميز بشيء من لغة الحب الدنيوي ببساطة، فهي تتكلم عن انبلاج الفجر والربيع، رغبة الحب وفرحه، المفاتن الجسدية للمحبوب، الجواهر والتوابل، الخمر والحليب، اليمام، الزهرة، الزنبق، عطر شجر المرّ (myrrh) العذب، أعراش الكرم، شجر التفاح والتين، الظبية والأيل الفتيّ، لكنها على نحو يدعو إلى الدهشة، لا تتكلم بالمقابل اللغة التوراتية المعتادة عن القانون والعهد، خشيةِ الرب وعبادته، أو الذنبِ والمغفرة. لذلك، فإن نشيد الأناشيد فريد من نوعه في السياق التوراتي، ولا بد من تفسير هذه الفرادة. لا بد من احتواء شبقيته النصية على نحو ما، وبالفعل يُعدّ تاريخ تأويله سجلًا طويلًا من المناظرات والنزاعات.

لم يمض قبول النشيد ضمن المعتمَد من دون تحدٍّ، فقد ناقش الحاخامات في مجلس جامنيا (Jamnia) في أواخر القرن الأول، البتَّ في قدسية الكتابين اللذين يُعزيان إلى سليمان أو عدم قدسيتهما، أي «نشيد الأناشيد» و«سفر الجامعة» (Ecclesiastes)، فجادل الحاخام جودا (Judah) في أن نشيد الأناشيد يدنس اليدين ـ أي إنه محرّم أو مقدس، لذا فهو معتمَد ـ بينما سفر الجامعة لم يكن كذلك. ثم عبّر الحاخام جوزي (Jose) عن شكّه في صحة إدراج النشيد في المعتمَد. وقدّم الحاخام عكيفا (Aquiba) دفاعًا قويًّا، فقال: «لم يجادل رجل من إسرائيل بصدد نشيد الأناشيد ويدّعي

---

(177) Pope, ed. and trans., *The Anchor Bible: Song of Songs*, p. 671.

أنه لا يدنس اليدين. كل العالم لا يساوي ذلك اليوم الذي مُنح فيه نشيد الأناشيد لإسرائيل، لأن كل الكتب المقدسة مقدسة لكن نشيد الأناشيد هو قدس الأقداس (Holy of Holies)». ثم شجب أولئك الذين تعاملوا مع هذا النشيد المقدس بوصفه نشيدًا عاديًّا وترنموا به في «قاعات الولائم». لكن ذلك لا يعني أن النشيد قد ظل حتى ذلك الوقت خارج المعتمَد، لأن «القضية حينها لم تتناول إدراج النشيد في المعتمَد، بل إن كان إدراجه أمرًا صحيحًا»[178].

ربما لم تكن وقائع مجلس جامنيا تتعلق أساسًا بمشكلة المعتمد، لكن علماء الدراسات التوراتية اليوم، كما يلاحظ فرانك كيرمود (Frank Kermode) «لا يزالون ـ كما يبدو ـ يقبلون زهاء سنة 100م. موعدًا صحيحًا عمومًا لإغلاق المعتمد». أما بالنسبة إلى التوراة اليهودية، فإن عملية إغلاق المعتمد تعني على وجه الدقة رسم الحدود الفاصلة «بين كتب 'تدنس اليدين' بسبب خاصيتها المقدسة وكتب 'خارجية' يُفترض أنها تخفق في اجتياز هذا الاختبار»[179]. وهنالك بين المسيحيين شكوك وجدالات أيضًا بين حين وآخر. أثار زميل كالفن في الإصلاح سيباستيان كاستيلو (Sebastian Castellio) رأي ثيودور الموبسوستي (Theodore of Mopsuestia)، وهو رأي أدانته الكنيسة الكاثوليكية في مجمع القسطنطينية عام 550، أن النشيد كان ردّ سليمان على الاحتجاج الشعبي على زواجه غير التقليدي

(178) Ibid., p. 19.

(179) Kermode, «The Canon,» in *The Literary Guide to the Bible*, p. 601.

من أميرة مصرية، ولذلك فإنه لم يتناول شيئًا عدا العواطف الأرضية. وقد ذهب عقلاني من القرن الثامن عشر هو وليام وستون (William Whiston) إلى تأكيد أن النشيد «يعرض من بدايته وحتى نهايته علامات دالة على الحماقة والغرور والانحلال»، وأن «سليمان قد كتبه عندما أصبح شريرًا أحمق ومتهتكًا وثنيًا»[180]. والكثير ممن يثيرون الشكوك في استحقاق النشيد أن يدخل المعتمد يميلون إلى أخذ معناه الحرفي بجدية ويقرأونه على أنه أغنية في الحب الدنيوي أو مسامرة سليمان مع معشوقته. وبوصفه هذا، فهو لا يستحق دخول الكتاب المقدس، إذ لا يتوافق المعنى الحرفي للنشيد عندهم مع مكانته المعتمدة.

من المدراش اليهودي إلى الأمثولية المسيحية

ظلت الطريقة الأساس لتبرير اعتماد نشيد الأناشيد بالنسبة إلى كل من اليهود والمسيحيين، تتمثل دائمًا في حركة تفسيرية تقرأ الأنشودة بوصفها نصًا يقول شيئًا لكنه يعني شيئًا آخر. اعتقد الحاخامات أن أعمال سليمان، ومن ضمنها **نشيد الأناشيد**، تنتمي إلى مقولة **المشال** (mashal) (أو **المثل**)[◆]، أي النص الذي يمكّن المرء من فهم التوراة. ويلاحظ دانيال بويارين (Daniel Boyarin): «بقراءة نشيد الأناشيد والأمثال والجامعة بوصفها تنتمي إلى المشال، يدعي المدراش أنها ليست نصوصًا مغلقة 'ضاع مفتاح أقفالها'،

---

(180) مقتبس في: *The Anchor Bible: Song of Songs*, p. 129.

(◆) تعني كلمة (مشال) في البابلية والعبرانية ما تعنيه كلمة (مثل) في العربية [الهوامش المشار إليها بهذه العلامة (◆) هي من وضع المُراجِع].

بل هي مفاتيح هرمينوطيقية لفتح التوراة المغلقة»[181]. وهكذا، فإن المدراشي وهو يقرأ آية من نشيد الأناشيد سيفهمها على أنها شرح على آية من سفر الخروج أو كتاب آخر من أسفار موسى الخمسة (Pentateuch). لكن بويارين يرى أن هذه العلاقة النصية بين الآيات أو التناص التوراتي هو ما يميز المدراش عن التأويل الأمثولي. لأن المدراش، كما يصرّ، ليس «ترجمة للآية إلى مستوى آخر من الدلالة»، إنه بالأحرى «تأسيس لعلاقة تناصية بين دوال يقرأ أحدها الآخر على نحو متبادل»[182]. لكن الأمثولة، كما سنرى بتفصيل أكبر، لا تترجم بالضرورة الآية أو النص إلى «مستوى آخر من الدلالة»، وقراءة نشيد الأناشيد بوصفه **مثالًا** أو أداة هرمينوطيقية لفهم التوراة تعني بالفعل قراءته على أنه نص يعني شيئًا آخر مختلفًا عن معناه البيّن. يتأكد في هذه الحالة الخاصة أن النشيد والخروج لا يشكلان ثنائيًّا من دالّين متعادلين «يقرأ أحدهما الآخر»، بل إن النشيد يُعد الدال الذي يُشير إلى الخروج بوصفه مدلوله: عندما نقرأ «نشيد الأناشيد» يُفترض أن ما نقرأه حقًّا يتعلق بسفر الخروج لا العكس. فالمثال هو نشيد الأناشيد لا سفر الخروج، أي أنه «المفتاح الهرمينوطيقي» لفتح مغاليق التوراة الخفية، الأول هو «القول الأخف وزنًا» الذي يخدم لإضاءة الأخير الأثقل وزنًا، أي «القول الأكثر عتمة» والأكثر أهمية. لذلك، فإن العلاقة بينهما تراتبية لا تبادلية،

(181) Boyarin, «The Song of Songs: Lock or Key? Intertextuality, Allegory and Midrash,» in *The Book and the Text*, p. 216.

(182) Ibid., p. 219.

لأن أهمية نشيد الأناشيد تكمن في فائدته بصفته أداة لفهم التوراة. وهو ما يعني أن استخدام النشيد لكشف معنى يقع وراء معناه يتبوأ مكانة أعلى منه، يؤشر إلى مكانته بوصفه معتمدًا وجزءًا من الكتاب المقدس. وهكذا يمكننا القول، إذا ما طبقنا تعريف كوينتليان الأساس على هذه الحالة، إن الحاخامات قد قرأوا نشيد الأناشيد بالفعل قراءة أمثولية.

في الواقع يترجم سول ليبرمان (Saul Lieberman) في معرض مناقشة القواعد الهرمينوطيقية لـ **الأغادا** (Aggadah) مصطلح «مشال» تحديدًا على أنه الأمثولة: «يعني المشال حكاية رمزية (parable) أو أمثولة أو رمزًا». ويكتب ليبرمان أن «المشال يُستخدم بالفعل في التوراة، وهو شائع في المدراش بوصفه أمثولة. وفي الغالب الأعم، فإن التأويل من طريق المشال هو من دون شك التفسير الحقيقي الوحيد للنص. لكن بعض الأمثولات تكون بعيدة على نحو بيّن عن المعنى الحقيقي للنص»[183]. لذلك، فإن المشال قصة تخدم غرضًا تفسيريًّا، حكاية رمزية أو خرافة (fable) تقود إلى فهم شيء آخر يختلف عمّا يقول سردها الحرفي. ويقدم ديفيد ستيرن (David Stern) في دراسة مفصلة وشاملة عن المشال في الأدب الحَبريّ (rabbinic) المتأخر، مناقشة دقيقة للعلاقة بين المشال والأمثولة. يقول ستيرن إن المشال سرد أمثولي ذو «غاية مغايرة»، قصة لها رسالة ضمنية، لكنها لا تُقدم بصراحة أبدًا. في الواقع «يتمثل أثر المشال في إقناع جمهوره بأن صحة رسالته تكمن في رفضه تقرير تلك الرسالة

(183) Lieberman, *Hellenism in Jewish Palestine*, p. 68.

على نحو ظاهر، وبذلك تدفع الجمهور إلى استنتاجها بأنفسهم»[184]. وحضور هذه الرسالة غير المباشرة يجعل المشال تفسيريًا على نحو مضاعف: فهو لا يخدم في تأويل التوراة فحسب، بل هو يوجه دعوة إلى تأويل نصه الخاص.

في هذا الجانب يشبه المشال الأمثولة بالفعل، لكن الكثير من العمل الأكاديمي الحديث في المشالات(◆) أو الأمثولات، تحت تأثير عمل أدولف جوليتشر (Adolph Jülicher) الخصب الذي يعود إلى أواخر القرن التاسع عشر في أمثولات المسيح في العهد الجديد، يؤكد الاختلاف الأساس بين المشال أو الحكاية الرمزية والأمثولة، ويميل إلى التقليل من شأن الملامح الأمثولية للمشال. يرى ستيرن أن هذا الميل باتجاه عزل المشال عن الأمثولة يعود جزئيًا إلى تأثير «الرأي المتفق عليه في القرن التاسع عشر عن الأمثولة بأنها نمط لغوي مصطنع يفتقد المصداقية بحكم طبيعته، وهي لذلك ليست وسيلة مناسبة على نحو خاص لكلام المسيح الإلهي»[185]. لكن التضاد بين الأمثولة والرمز ناجم إلى حد بعيد عن رهان سجالي في الحقبة الرومانتيكية من القرن التاسع عشر على إنجاز الكمال الإبداعي والسلطة النقدية. يجادل ستيرن في أن المرء يمكن أن يتبين في محاولة عزل المشال عن الأمثولة «توقًا نكوصيًا إلى اللغة

---

(184) Stern, *Parables in Midrash*, pp. 8 _ 9.

(◆) استخدم الكاتب في الأصل كلمة (مشاليم) وهي صيغة جمع في العبرانية لكلمة (مشال).

(185) Ibid., p. 11.

كحضور متحقق من دون توسط فعلي، إلى تجربة تكاد تكون منزّلة لامتلاء مقدس... يعبّر المدافعون عن دعوى أن الحكاية الرمزية ليست أمثولة عن رغبة في كلمة، ربما تكون هي الكلمة، ستوجد على نحو ما في عالم يقع وراء تدخلات التأويل، داخل دائرة سحرية عصية على تطفلات المؤول واستنتاجاته»[186].

بالطبع تقترب فكرة كون المشال أو الأمثولة حضورًا من دون توسّط كثيرًا من الفكرة اللاهوتية عن الرمز في ما يسميه والتر بنجامين (Walter Benjamin) «جماليات الرومانتيكيين اللاهوتية الصوفية (theosophism)»[187]. لكننا إذا ما ابتعدنا عن ذلك البناء السجالي المدافع عن الحضور غير المتوسط للرمز والانفصال التمثيلي للأمثولة، نستطيع أن نجادل، كما يفعل ستيرن، في أن «المشال يمتلك صفة أمثولية إلى حد ما. لكن المشال لا يكون أمثوليًّا ـ أو كما أفضّل أن أدعوه مرجعيًّا ـ إلا بمقدار ما تجب عليه الإحالة إلى حالة مخصصة بعينها تمنحه معنى ملموسًا»[188]. هذا الجدال أكثر إقناعًا ودقة من إنكار أي أهمية أمثولية للمشال، لأنه يقرّ الاختلاف الدقيق بين الحكاية الرمزية والأمثولة من دون أن يقبل الانقسام القديم بين الرمز والأمثولة أو أن يجعل الاختلاف مطلقًا لا يقبل المقايسة. والفكرة الأساس هنا أن للمشال وظيفةً مزدوجةً في أنه يحتاج إلى تأويل، وهو أداة لتأويل نص آخر أكثر أهمية. وهو ما يعني أن المشال

(186) Ibid., p. 12.

(187) Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 160.

(188) Stern, *Parables in Midrash*, p. 16.

أمثولي في طبيعته، وأن نشيد الأناشيد بوصفه مشالًا يقوم مثالًا على تلك الطبيعة الأمثولية.

عندما نلتفت إلى النص الفعلي لـ«نشيد الأناشيد» وإلى طريقة تأويله تقليديًا، لا نجد مجالًا للشك في أن النشيد قد قُرئ في الغالب على أنه يقول شيئًا لكنه يعني شيئًا آخر. تقع تأويلات النشيد إما ضمن نمط أمثولي وإما ضمن نمط حرفي، والأول منهما، كما يلاحظ مارفن بوب، ليس الأقدم فحسب، لكنه الأكثر نجاحًا وإقناعًا أيضًا. لقد أحرز التأويل الأمثولي «الظفر في كل من الكنيس والكنيسة»[189]. وتمكن رؤية الدلائل على ذلك المدخل في التلمود وفي التأويلات العبرانية المتأخرة، وقد استند التأويل الأمثولي إلى الترجوم (Targum) أو الترجمات الآرامية للعهد القديم، والروحانية اليهودية القروسطية، فضلًا عن هرمينوطيقا آباء الكنيسة. عندما أصر الحاخام عكيفا في مجلس جامنيا على أن نشيد الأناشيد هو قدس الأقداس، كما يقول بوب، فإنه «لا بد من أن يكون قد فهم النشيد فهمًا أمثوليًّا»[190]. والواقع أن في التوراة العبرانية بالفعل مقاطع تطالب بصوت عال بتأويلات أمثولية. في سفر هوشع (Hosea) على سبيل المثال، يأتي الرب إلى هوشع ويقول له: «اذهب خذ لنفسك امرأة زنى وأولاد زنى، لأن الأرض قد زنت تاركةً الرب» (هوشع 1:2). ما يطلبه الرب هنا من النبي هو أن يعيد تنفيذ العلاقة بين الرب وإسرائيل في زمانه على نحو رمزي أو أمثولي. ولكن هل طلب الرب بالفعل من هوشع أن

---

(189) *The Anchor Bible: Song of Songs*, p. 89.

(190) Ibid., p. 19.

يتزوج من امرأة يُفترض ـ بحسب سفر التثنية 21:22 ـ أن تُرجَم بالحجارة حتى الموت «لأنها عملت قباحة بزناها في بيت أبيها»؟ مهما خطر للمرء من معنى لهذا المقطع، فإن المعنى الحرفي لهذا النص التوراتي يبقى مربكًا والتأويل الأمثولي يكاد يصبح ضرورة.

يُفهم نشيد الأناشيد في التقليد اليهودي بأنه يحتفي بالحب بين الرب وإسرائيل، ولا بد لمثل هذا الادعاء من أن يجد دليلًا يقوم عليه عبر تأويل يربط ما يوصف في النص المقدس إما مع الرب وإما مع إسرائيل بوصفها المحبوب، وإما مع شخصيات بطولية في تاريخ إسرائيل الأسطوري. في كتاب **مدراش رابا** (*Midrash Rabbah*) (أو المدراش الكبير) على سبيل المثال، تُقام وشائج بين آيات من كتب مقدسة يختلف بعضها مع بعضها الآخر، وأحيانًا تحلّ كلمات نص ما مكان كلمات من نص آخر. يقول نص النشيد في 5:4 «ثدياك كشادني ظبية / توأمين يرعيان بين السوسن». في المدراش لا يُفهم «الثديان» هنا فهمًا حرفيًا، بل يحل محلهما إحالات تاريخية لأنهما يُعرّفان على أنهما موسى وهارون، على أساس القول «كما أن الثديين هما جمال المرأة وزينتها، كذلك فإن موسى وهارون كانا جمال إسرائيل وزينتها»[(191)]. في الآية 2:7 نقرأ: «سرّتك كأس مدورة / لا ينقصها الشراب»، ويؤول المدراشيّ «سرّة» المحبوبة بأنها تشير إلى **السنهدرين**[(◆)] (*Sanhedrin*) على أساس أنه عندما ينعقد كان أعضاء المجلس اليهودي الأعلى يجلسون في نصف دائرة مشكلين مركزًا ذا

(191) *The Midrash Rabbah*, ed. Freedman and Simon, 4:198.

(◆) السنهدرين: المجمع.

أهمية كبرى في الجماعة اليهودية، بحيث «كما أن الجنين يحيا ما دام هو في رحم الأم من السرّة حصرًا، فإن إسرائيل لا تستطيع أن تفعل شيئًا من دون السنهدرين»[192]. كما نرى، فإن المدراشي يقدم وهو يعلق على النص المقدس قراءة تتفق على نحو ما مع المعنى الحرفي لبنية موازية، من مثل «موسى وهارون» و«إسرائيل» توازي «الثديين» و«المرأة»، وبهذا فهو يترجم ما يقول النص حرفيًّا إلى شيء ينتمي إلى مجال مختلف جدًّا، إلى تاريخ إسرائيل القديمة وديانتها. ومهما بدا هذا غريبًا بالنسبة إلى غير اليهود، فإن مثل هذا التعريف المتوازي يبقى مبررًا، إذا كانت إسرائيل هي بالفعل المرأة المحبوبة في النشيد، لكن عند التعليق على الآية 7:2 «استحلفكن يا بنات أورشليم»، فإن المدراشي لا يماهي المحبوبة بإسرائيل الأمة أو مع الإسرائيليين الأفراد، ولكنه يماهي بينها وبين الرب نفسه[193].

والآن، كيف يمكن أن تكون المحبوبة أمثوليًّا هي الرب وإسرائيل في النشيد عينه لا سواه؟ مثل هذه التناقضات لا يندر وجودها في التفاسير العبرية، ومع ذلك هي لم تزعج المدراشي الحاذق على الإطلاق. في الواقع، نجد في مقطع يرد في الرسالة التلمودية **هاجيجاه** (*Hagigah*) وهي تنسب إلى الحاخام أليعازر بن عزريا (Eleazar ben Azariah)، تأملًا مثيرًا يراجع فيه النفس بصدد مشكلة الصراع بين التأويلات. يصور ذلك المقطع الحاخامات اليهود جالسين في مجاميع يدرسون التوراة ويطرحون ادعاءات يطرد

(192) Ibid., 4:281.

(193) انظر: Ibid., 4:112.

بعضها بعضها الآخر بصدد معنى كلماته. والطالب الحائر يجد نفسه وهو يسمع آراءهم المتناقضة مضطرًا إلى السؤال، كيف يمكن المرء أن يواصل دراسته التوراة؟ يقدم المقطع التلمودي الإجابة التالية عن السؤال:

قد يقول الإنسان: ما دام بعضهم [من الحاخامات] يحكم أن الأمر نجس وآخرون يحكمون عليه أنه طاهر، بعضهم يحرّمونه وآخرون يبيحونه، بعضهم يعلنون أنه لا يصلح وآخرون يعلنون أنه صالح، كيف إذًا سأتعلم التوراة؟ عندها يقول الكتاب المقدس: كل هذه الكلمات «تصدر عن راعٍ واحد. إله واحد منحها، قائد واحد (أي موسى) أعلنها من فم الإله الذي خلق كل الخلق، ليتبارك اسمه، وكما كُتب «الرب نطق بكل هذه الكلمات» (سفر الخروج 20:1). لذلك اجعل أذنك كالحشرة النطاطة، وليكن لك قلب متبصر لتفهم كلمات أولئك الذين يحكمون بالنجاسة وكلمات أولئك الذين يحكمون بالطهر، كلمات أولئك الذين يحرّمون وكلمات أولئك الذين يبيحون، كلمات أولئك الذين يعلنون المنع وكلمات أولئك الذين يعلنون الإباحة[194].

فحوى الإجابة أن على المرء أن يكون منفتحًا على التأويلات المتصارعة كافة ويقبلها جميعًا على أنها سليمة. من هنا، فإن هذا المقطع يقدم مثالًا مثيرًا للاهتمام عن نوع التعددية التأويلية في المدراش. لكن هذا لا يعني أن لا وجود لمعيار أو سلطة في المدراش، وأن «كل شيء مباح» في التأويل الحَبريّ. كما يجادل ستيرن، تجد كل التأويلات المتصارعة في المدراش شرعيتها في

---

(194) Babylonian Talmud, Hagigah 3a-b.
مقتبس في: Stern, *Midrash and Theory*, p. 19.

أصل إلهي مشترك، لأنها كلها «جزء من التوراة، جزء من وحي واحد. كلها نطق بها ذات مرة فم راعٍ واحد هو موسى، الذي تلقاها كلها بدوره من إله واحد»[195]. وهو ما يعني أن أي صراع ينشأ يحتويه المنظور المقدس ويحلّ التباسه في نهاية المطاف. يقول ستيرن إن ما يميز تعدد الدلالة (polysemy) عن اللاحسم (indeterminacy) في النظرية الأدبية المعاصرة هو تحديدًا هذا المنظور المقدس المشترك «الحضور المقدس الذي تشتق منه كل التأويلات المتضادة»[196]. لذلك فالمدراش مفتوح من دون حد ومغلق أبدًا معًا، حر ومُقرّر سلفًا معًا، وكل تأويلاته المتعددة تنتج تحت شروط تفسيرية محددة استجابة لأسئلة محددة في العالم.

في مناقشة جيرالد برونز لتعدد التأويلات المدراشية، نراه يركز أيضًا على تموضع المدراش، وعلى وظيفته الجماعية والاجتماعية. لا يكتفي المدراشي عند قراءة آية معينة بالإحالة إلى آية أخرى، لكنه يحاول دائمًا أن يطبق معنى التوراة على «حياة أولئك الذين يحيون تحت سلطته وسلوكهم». ومثل قضية مثارة في الهرمينوطيقا القانونية، يترتب على هذا التأكيد لتطبيق النص على أحوال اجتماعية محددة، «المعنى السياسي للمدراش فضلًا عن غايته الروحية»[197]. هنا لا يكون سياق التأويل نصيًّا فحسب، بل اجتماعيًّا وأيديولوجيًّا أيضًا. وفضلًا عمّا سبق، فإن المدراش بوصفه معرفة متموضعة، أي بوصفه أداة

(195) Stern, p. 20.

(196) Ibid., p. 22.

(197) Bruns, *Hermeneutics Ancient and Modern*, p. 105.

قوية لاستخدام الكتاب المقدس في التعامل مع القضايا الراهنة، يكون كما يقول برونز «تدبرًا بمقدار ما هو تقنية (techne)، لأن المهم في المدراش هو استجابتنا لدعاوى النص، حيث لا تعني الاستجابة الكيفية التي تشتغل بها كلمات النص فحسب، ولكن كيف تُطبق الكلمات في هذه الحالة أو تلك، كيف ستدخل وتوضع موضع التطبيق»(198). لذلك، فإن المدراشي بقراءته نشيد الأناشيد على أنه يحيل على أسفار موسى الخمسة، ويرتل نشيد الحب بين الرب وإسرائيل، يحاول أن يعزز القناعات الدينية لجماعته وأن يظهر بواسطة ربط الكتب النبوية وكتابات الحكمة مع كتب الشريعة الموسوية الخمسة الأولى، القيم الروحية لمجمل الكتاب المقدس. وهو ما يعني أن التناص التوراتي يتعدى كثيرًا مجرد الربط والإضاءة المتبادلة بين الدوالّ.

ينشغل المدراشي عادة، وهو يربط كلمات الكتاب المقدس بأكمله من أجل إقامة شبكة تناصيّة من الإحالات المتبادلة، بالتفاصيل النصية، بكلمات وعبارات بعينها. وينشأ العديد من التأويلات من هذا الميل التفسيري لما يسميه ستيرن «التجزئة الذرية» (atomization)(199)، كذلك يشير جيمس كوغل (James Kugel) في مقال افتتاحي عن المدراش إلى هذا الميل ويفسر بوضوح كيف أن هذا الاهتمام بالتفاصيل النصية يؤدي إلى تأويلات حَبريّة متناقضة:

«ما كرّس المدراشي نفسه له لم يكن في المقام الأول الكتاب برمته، أي ليس الأمثولة ذاتها ـ 'هنالك اتفاق على أنه نشيد حب عن الرب

(198) Ibid., p. 118.

(199) *Midrash and Theory*, p. 20.

وإسرائيل' ـ ولكن آيات بعينها تُعزل وتحيا معلقة. إذا كانت كلمات الآية الدقيقة توحي بمسار تأويلي يمكن أن ينتهك الإطار الأمثولي الإجمالي، فإن المدراشي يلتقط هذا الإيحاء بالرغم من ذلك أحيانًا. لهذا السبب ذاته لا تجد المجموعات المدراشية حرجًا في جمع حلول مختلفة لـ'مشكلة' بعينها في آية ما وإن كان بعض هذه الحلول يناقض بعضًا. وليس الأمر أن أحدها صائب والآخر على خطأ، بل تمثل كلها 'تسوية' مناسبة»[200].

بكلمات أخرى، يصعب على المرء القول إن المدراش أمثولة مكتملة بالفعل، بل الأحرى أن «الإطار الأمثولي الإجمالي» يعمل عن بعد بوصفه المنظور المقدس لإضفاء الشرعية. يسعى الهم الأساس للمدراشي إلى إزالة النتوءات في الآيات المفردة لا إلى هيكلة وصف متسق لمعنى النصوص بأكملها. بالنسبة إليه لا يتعلق الأمر بالبنية الشاملة بقدر ما هو متعلق بالتفاصيل الغنية التي تؤلف قدسية الكتاب المقدس. لا وجود لشيء فائض عن الحاجة، ومع ذلك لا شيء جليّ، وهو ما يعني أن لا بد من إقامة علاقات مبتكرة بين الآيات المفردة للوصول إليه، ولا بد من التحكم بالكلمات وعلاقاتها النحوية، لكي يتمكن التفسير من استبعاد أي تنافر بين الدين اليهودي والكتاب المقدس الذي يقوم عليه. ويستغل المدراشي في ممارسته التفسيرية غالبًا موارد المستوى الحرفي إلى أقصى حدٍّ لكي يعزز قراءته الخاصة لآية بعينها، لكنه ليس في حاجة إلى التشبث ببنية أمثولية إجمالية. مثل هذه البنية لا تظهر إلا تدريجًا عندما تندمج

---

(200) Kugel, «Two Introductions to Midrash,» *Prooftexts*, vol. 3 (May 1983), p. 146.

تفسيرات لآيات بعينها على شكل كليّة متماسكة في التطور اللاحق للتأويلات الحَبريّة.

في الترجمة والتأويل الآراميين للنشيد المعروف باسم **ترجوم نشيد الأناشيد** (حوالى 636-638)، تتطور لازمة الحب المقدس، الذي ظل قائمًا لزمن طويل في التقليد الحَبريّ، وقد طوّره على نحو خاص الحاخام عكيفا تطويرًا تامًّا إلى سرد أمثولي متسق على نحو مقبول للتاريخ اليهودي من الخروج إلى الظهور الوشيك للمسيح. على سبيل المثال، يرد في النص 5:1: «أنا سوداء لكنني جميلة يا بنات أورشليم، كخيام قيدار، كسُرادق سليمان». التفصيل الترجومي لهذه الآية، كما يستعيده رافائيل لووي (Raphael Loewe)، يعرّف المتكلمة التي هي سوداء وحسناء في آن واحد، بأنها إسرائيل في سياقها التاريخي القديم:

«عندما... صنع بيتُ إسرائيل العجل الذهبي، تحولت وجوههم إلى السواد كالأثيوبيين... ولكن عندما عادوا تائبين وغُفرت خطيئتهم زاد تألق مجد وجوههم إلى السطوع كما هي وجوه الملائكة، وذلك بفضل توبتهم ولأنهم صنعوا ستائر لتابوت العهد، وهكذا أتى حضور الرب ليسكن بينهم: [وكذلك] لأن موسى، معلّمهم، قد صعد إلى السماء وحصل على الأمان بينهم وبين ملكهم». بهذا تكون العناصر الثلاثة الأساسية في تفسير الترجوم «أسود» في الخطيئة، «أشقر» في التوبة، ثم المصالحة التي نتجت بواسطة ستائر تابوت العهد مع «سليمان»، أي مع ملك السلم»[201].

---

(201) Loewe, «Apologetic Motifs in the Targum to the Song of Songs,» in *Biblical Motifs: Origins and Transformations*, ed. Altmann, p. 175.

انبثق الترجوم في شكله المقبول من تطور لازمة الحب المقدس في التقليد اليهودي في جزء منه وكاستجابة للأمثولية المسيحية في جزء آخر. بالنسبة إلى الآية 5:1، كما يلاحظ لوي، استخدم الأمثولي المسيحي أوريجين (Origen) خطة تأويلية تشبه تلك التي أعدّها الترجوم، والتي ترى الأسود خطيئة، «ولكن بعد التوبة ـ التي تعادل بالنسبة إلى أوريجين التحول في العقيدة ـ لم يعد السواد نقصًا، بل علامة دالة على الجمال»[202]، بالرغم من أن المدراشي يؤكد دائمًا على الكلمة المفردة والتفاصيل النصية، فإن المدراش كلًّا يتعدى المعنى الحرفي للكلمات من دون شك ليربط النص التوراتي مع الحالة القائمة في قراءة مجازية أو أمثولية. مرة أخرى، توفر التأويلات اليهودية لـ «نشيد الأناشيد» أشد الأمثلة إضاءة لمثل هذه القراءات المدراشية. وبالرغم من أن التأويلات الحَبريّة الأقدم قد لا تكون قد اكتملت صفتها التأويلية الأمثولية، فإن لازمة الحب المقدس التي تشكل نواة التأويل الأمثولي لـ «نشيد الأناشيد» كانت موجودة بالفعل منذ البداية في التقليد اليهودي، في قراءة النشيد بوصفه مشالًا، ثم في ترجوم النشيد بوصفه أمثولة لتاريخ إسرائيل.

عمد المسيحيون الأوائل، وقد أخذوا لازمة الحب المقدس من التأويلات الحَبريّة، إلى البلوغ بها منعطفًا جديدًا. فقرأوا الأنشودة على أنها تمثل الحب بين الرب وإسرائيل الجديدة، أي الكنيسة على وجه التحديد. يزخر العهد الجديد بالإحالات إلى القديم، والطريقة

(202) Ibid.

التي يستطيع بها المسيحيون ربط العهد القديم مع دينهم الجديد هو محاولة العثور على أشخاص أو أنماط دالة على المسيح في التوراة اليهودية. وهذه هي الطريقة التي يقرأ بها بولس (Paul) التوراة أو الشريعة الموسوية التي يرى أنها لا تكتسب معناها إلا لأنها «تستشرف الأشياء الطيبة التي ستأتي» (العبرانيون:10:1). وهي الطريقة ذاتها التي يقرأ بها سفر التكوين 24:2، عندما يكتب في رسالته إلى أهل أفسس: «أيها الرجال، أحبوا نساءكم كما أحب المسيح أيضًا الكنيسة وأسلم نفسه لأجلها... من أجل هذا يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بامرأته، ويكون الاثنان جسدًا واحدًا. هذا السر عظيم، ولكنني أنا أقول وأعني المسيح والكنيسة» (أفسس: 5: 25ـ32). في مثل هذه القراءة الرمزية الطوبولوجية لا تكتسب قصة سفر التكوين عن اتحاد آدم وحواء معناها إلا لأنها تستشرف وتشير إلى الحب القائم بين المسيح والكنيسة. بحسب جان دانييلو (Jean Daniélou) يوجد موضوع الحب المقدس نفسه في «نشيد الأناشيد الذي يمثل الوحدة بين يهوه وإسرائيل في موقع فردوسي تحت الشكل الرمزي للاتحاد بين الرجل والمرأة». ما يفعله بولس هنا هو عرض «الكيفية التي يتحقق بها الاتحاد في المسيح والكنيسة»[203]. لم يجد المفسرون المسيحيون الأوائل صعوبة في استبدال الكنيسة بإسرائيل بوصفها متلقية حب الرب، وهم يتبعون مبدأ بولس الهرمينوطيقي الخاص بالتصنيف الأخروي (eschatological typology) وقراءة كل الموضوعات واللازمات في العهد القديم بصيغ العهد الجديد.

---

(203) Daniélou, *From Shadow to Reality*, p. 20.

فيلون وأوريجين وقلق التأويل

ازدهرت الأُمثولية المسيحية في الإسكندرية حيث وفرت الثقافة الهيلينية خلفيّة هامّة لتفسير النصوص التوراتية. فقد ظل الفلاسفة اليونان، لا سيما الرواقيون، منهمكين لزمن طويل في قراءات أمثولية للملحمتين الهوميريتين من أجل الكشف عن المعاني الأعمق التي تقع خلف الأساطير، ولتبرير ما يبدو سلوكًا شائنًا أو غير مقبول من الآلهة. بحسب ك. ج. ولكومب (K. J. Woollcombe) اتخذت الأمثولية اليونانية شكلين مختلفين: «(1) أمثولية إيجابية غايتها إضاءة المعاني الخفية للأساطير و(2) أمثولية سلبية غايتها الدفاع عن المقاطع المسيئة أخلاقيًّا». بالمقابل «ظلت الغاية الرئيسة للأمثولية المسيحية إضاءة المعنى الثانوي الخفي في العهد القديم لا الدفاع عن معناه الأولي الواضح ضد تهم اللاأخلاقية»[204]. وقد جادل بعض الأساتذة، لا سيما ج. تيت (J. Tate)، في أن وظيفة الأمثولية الإغريقية لم تكن «في الأصل سلبية أو دفاعية، بل (كما هي مع أناكساغوراس Anaxagoras ومترودوروس Metrodorus...إلخ في الأزمنة المتأخرة) إيجابية وتفسيرية»[205]. لقد أسقط الفلاسفة بامتلاكهم لغة الشعراء الأسطورية قراءة وجدت في هوميروس وهزيود (Hesiod) كل أنواع الأفكار والنظريات الفلسفية، والأمثولية ليست أقلّ من

(204) Woollcombe, «The Biblical Origins and Patristic Development of Typology,» in *Essays on Typology*, ed. Lampe and Woollcombe, pp. 51-52.

(205) Tate, «On the History of Allegorism,» *The Classical Quarterly*, vol. 28 (April 1934), p. 105.

مثل هذه «القراءة الإسقاطية للعقائد العلمية وشبه العلمية على لغة التقليد الغامضة»[206]. يؤكد روبرت لامبرتون (Robert Lamberton) في وقت أحدث، بالرغم من ذلك، أن الكثير من الأدب التأويلي في الملحمتين الهوميريتين هو بالفعل من النمط «الدفاعي»، إلا أن هوميروس وهزيود كانا أول شاعرين تمتعا بموقع عزّة وتقدير فريد بين الإغريق الذين ظلوا يعظّمون من شأن أي شيء قديم موروث. يقول لامبرتون، بالرغم من أن بعض المقاطع في هوميروس تصدم حس اللياقة أو تسيء إليه، فإن «التقليد استلزم أن تبقى هذه الاستجابة متفقة إلى حد ما مع كرامة المقدس والاحترام المطلوب للنص نفسه بفضل قدمه»[207].

سواء أكانت الأمثولية الفلسفية إيجابية أم سلبية، وسواء أسعت إلى العثور على معان عميقة خفية وُضعت في لغة أسطورية أم إلى الدفاع عن الشعراء ضد تُهم التجاوز على الأخلاق، فإنها قد أنتجت، كما يلاحظ جون ويتمان الأثر نفسه: «تحول النص الشعري إلى مجرد خيال يخفي حقائق فلسفية»[208]. وهجوم الفلاسفة على هوميروس كان معروفًا جدًّا، وبلغ أوجه في إدانة أفلاطون للشعر في **الجمهورية**. بحسب كورتيوس، نشأ التأويل الأمثولي بوصفه «التسوية» التي وجدها الإغريق للتوسط بين الفلسفة والشعر في صراعهما القديم، لأن الإغريق «لم يرغبوا في التخلي عن هوميروس

---

(206) Ibid., p. 107.

(207) Lamberton, *Homer the Theologian*, pp. 15, 11-12.

(208) Whitman, *Allegory*, p. 20.

أو العلم»[209]. ولكن إذا كان التأويل الأمثولي الإغريقي قد خدم في الدفاع عن هوميروس ضد منتقديه، فإن اليهود الذين يتكلمون اليونانية في الشتات ومسيحيي الكنيسة الأولى هم مَن شَعَر بالحاجة إلى تبني التأويل الأمثولي من أجل تقديم دفاعي غائي للتوراة على أرضيّة ثقافة وثنية ثرية ومتقدمة[210]. في الإسكندرية على وجه الخصوص، وهي مركز التعليم والثقافة الهيلينية في الأزمنة القديمة المتأخرة، لم يستخدم الكتّاب اليهود التأويل الأمثولي لإظهار أن تقليدهم يستحق المقارنة مع تقليد الإغريق فحسب، بل لإظهار أنه أرقى من الفلسفة اليونانية في الواقع، ويحتوي أصلها.

اشتهر فيلون (Philo) الإسكندري بقراءاته الأمثولية لأسفار موسى الخمسة، وبأنه جعل موسى الأصل لكل الفلسفة والقانون والحكمة. وقد كان واسع المعرفة في الكتابات الإغريقية، إذ طبّق تأويلًا أمثوليًّا فلسفيًّا على التوراة، وكان تأثيره في الهرمينوطيقا المسيحية لآباء الكنيسة عظيمًا وعميقًا. عندما وجد فيلون التشابهات بين الفلسفة اليونانية، التي كانت تستند إلى العقل البشري، وتعاليم الرب المقدسة التي نزلت على موسى وأورثها لمن جاء بعده، أعلن أن هذه التشابهات توحي: «باعتماد الفلاسفة اليونانيين على موسى، وأن هرقليطس (Heraclitus) ربما اختلس بعض الأفكار من موسى

---

(209) Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 204.

(210) من أجل مناقشة موجزة للدفاعات اليهودية والمسيحية، انظر: Curtius, pp. 211-213.

«كاللص»، وأن أفلاطون قد «استعار من الأنبياء أو من موسى»[211]. وهكذا، فقد استعار فيلون التأويل الأمثولي الذي ابتُدع لقراءة هوميروس لكي يقرأ به التوراة اليهودية، وفي مثل هذه القراءات الأمثولية يقع التأكيد دائمًا على المعنى الروحي والمتعالي بدلًا من المعنى الحرفي. بالنسبة إلى فيلون يمكن أي شيء في الكتاب المقدس أن يُفهم على نحو أمثولي، ويجب رفض المعنى الحرفي للنص التوراتي، حيث صار «يجعل الكلمات التي أوصى بها الرب» تبدو «وضيعة أو لا تليق بكرامته»[212]. إذا ما كان مثل هذا المبدأ الهرمينوطيقي ينطبق على أي وصف تجسيمي للرب في التوراة، فإنه ينطبق بالتأكيد على الجاذبية الحسيّة لـ«نشيد الأناشيد»، حيث يجب رفض وصف المفاتن الجسدية للأنثى والجنس المفضوح على المستوى الحرفي، وأن يفهم على نحو أمثولي. وهو ما يعني أن الفصل بين الجوانب الإيجابية والسلبية من الأمثولية غير ممكن في حالة نشيد الأناشيد، واللازمة الدفاعية لها الأهمية ذاتها التي تكتسبها إضاءة أعمق. وفي الواقع، لا تجد اللازمة الدفاعية الأمثلة الدالة عليها وعلى شرعيتها إلا من خلال هذه الإضاءة.

تمكن رؤية ذلك بوضوح في كتاب أوريجين **شرح ومواعظ من نشيد الأناشيد**، وهو دال على المنهج الأمثولي الإسكندري، وقد حظي بإعجاب شديد من الكتاب اللاحقين من مثل جيروم (Jerome). والشرح على وجه الخصوص هو كما يلاحظ دانييلو

---

(211) Wolfson, *Philo*, 1:141, 160.

(212) Ibid., 1:123.

«أهم أعمال أوريجين في التعرف إلى أفكاره عن الحياة الروحية. كما أنه أكثر أعماله أثرًا في بقية الكتاب، حيث أحدث بواسطة غريغوري النيسي (Gregory of Nyssa) والقديس برنارد (St. Bernard) منهجًا جديدًا في ترميز الحياة الروحية»[213]. لقد فُقد اليومَ العديدُ من أعمال أوريجين، والسبب الرئيس هو أن الإمبراطور جوستينيان الأول (Justinian I) أدانها في عام 543، ولم يُكتب البقاء لـ **شرح ومواعظ** (*Commentary and Homilies*)، كتابه عن النشيد، إلا في ترجمات لاتينية جزئية. لكننا قد نقدر الأهمية العظمى لأعماله، خصوصًا تلك التي تناولت نشيد الأناشيد، من ثناء جيروم الشهير الذي يرى أن أوريجين «بينما تفوّق على كل الكتاب في كتبه الأخرى، فإنه في **نشيد الأناشيد** قد تفوق على نفسه»[214]. وبالرغم من رفض جيروم العديد من آراء أوريجين اللاهوتية، فإنه لم يتراجع عن تقديره العالي هذا، وفي قراءته النشيد بوصفه أمثولة على الحب المقدس، ظل يتبع تأويل أوريجين بأمانة. اختار جيروم ترجمة الموعظتين بدلًا من التعليق، ربما لأن عروس النشيد في الموعظتين تتماهى مع الكنيسة بينما تمضي هذه المماهاة في التعليق يدًا بيد دائمًا مع التأويل القائل إن الزواج يرمز أيضًا إلى الاتحاد الروحي بين المسيح والروح. ونحن مدينون لروفينوس (Rufinus) في أننا نتوفر الآن على النسخة اللاتينية من **شرح** أوريجين.

---

(213) Daniélou, *Origen*, p. 304.

(214) Origen, *The Song of Songs: Commentary and Homilies*, p. 265.

يبدأ أوريجين شرحه بتعريف عام للنشيد بوصفه «أغنية زواج كتبها سليمان على شكل دراما تغنِّيها على نحو مجازيٍّ العروسُ المقبلة على الزواج مشتعلة بحب سماوي تجاه عريسها الذي هو كلمة الـرب»[215]. والجزء الأخير من هذا التعريف حاسم لأنه يقرر أن طبيعة الحب «سماوية»، وأن العريس هو «كلمة الرب». العروس، بحسب أوريجين، إما أن تكون الكنيسة وإما روح المسيحيين الأفراد. وقد استند في أمثوليته بثبات على التمييز البولسي بين الحرف والروح (الرسالة الثانية إلى أهل كورنثوس، 3:6) أو بين الروحي والجسدي (الرسالة الأولى إلى أهل كورنثوس، 1:3). وعندما أقام بولس تضادًا بين حرف الشريعة الموسوية وروح العقيدة المسيحية معلنًا أن رسالة المسيح قد «كتبت لا بالحبر بل بروح الإلة الحي، لا على ألواح من صخر، بل على ألواح من دم القلب» (كورنثوس الثانية،3:3)، لم يكن معنيًّا بطرح قاعدة تفسيرية بمقدار ما كان يعرّف الموقف المسيحي تجاه اليهودية بصيغة لاهوت مركزي مسيحي (Christocentric). وقد أقام بولس في معرض رفضه القانون اليهودي تضادًا بينه وبين الإيمان المسيحي الجديد لا بصيغة الحرف والـروح ولكن الموت والحياة.

سرعان ما أصبح هذا التفرع مبدأ هرمينوطيقيًّا، لا في الكيفية التي تفهم بها اليهودية من منظور مسيحي فحسب، ولكن أيضًا في كيفية قراءة الكتاب المقدس أمثوليًّا بمعناه الروحي. تمكن أوريجين على أساس هذا المبدأ من الإصرار على أن وصف المفاتن الجسدية في

(215) Ibid., p. 21.

النشيد «لا يمكن بأي طريقة أن يُطبق على الجسد المرئي، بل يجب أن يُحال إلى أجزاء الروح اللامرئية وقواها»[216]، وأعلن: «كما أن الإنسان يتكون من جسد ونفس وروح، كذلك تمامًا الحال مع الكتاب المقدس الذي أعده الرب لخلاص الجنس البشري»[217]. وفي معرض التفسير الفعلي، يكاد أوريجين يؤكد حصرًا المعنى الروحي، ويتبع فيلون في دعواه أن الكتاب المقدس كما يراه «يمتلك في مجمله معنى روحيًّا، لكنه لا يمتلك المعنى الجسدي في كل أجزائه. في الواقع، يثبُت في العديد من الحالات أن المعنى الجسدي مستحيل»[218]. وهو يؤكد أن من الواجب استئصال المعنى الحرفي أو الجسدي من النشيد ببساطة، وذلك لكي يتمكن المعنى الروحي من الانكشاف لعيون المؤمنين الفطِنة وتتقلص العناصر الجسدية إلى أدنى حد. يجادل أوريجين في أن الكتب الثلاثة التي تُعزى إلى سليمان قد رتبت في العهد القديم بحيث إن «الأمثال» يقدم تعليمًا في موضوع الأخلاق في البداية، ثم يناقش «سفر الجامعة» الأمور الطبيعية ويحذر من الغرور، وأخيرًا يتعامل «نشيد الأناشيد» مع موضوع التأمل. وسليمان في هذا النشيد المنزّل من الرب «يغرس في الروح حب الأشياء المقدسة والسماوية، مستخدمًا لتحقيق

---

(216) Ibid., p. 28.

(217) Origen, «On First Principles, Book Four,» 2.4, in Froehlich, *Biblical Interpretation in the Early Church*, p. 58.

(218) Ibid., p. 67.
من أجل تأثير فيلون على أوريجين بصدد الحرفي والأمثولي، انظر:
Wolfson, *Philo*, 1:158–159, and Daniélou, *Origen*, pp. 178–190.

غايته شخصية العروس والعريس، ويعلمنا أن التواصل الإيماني (communion) مع الرب لا بد من أن يتوافر عبر دروب الإحسان والحب»[219].

والبحث عن المعنى الروحي (sensus spiritualis) موضوع إيجابي بحد ذاته من دون شك، لكن اللازمة الدفاعية جلية في حرص أوريجين العميق على أن يؤول النشيد بعناية ويتبله بالأمثولة على نحو مناسب قبل أن يقدمه غذاءً روحيًّا للقارئ المسيحي. أو بالأحرى أن القارئ هو من يجب أن يُعدّ إعدادًا ملائمًا ويتلقى تعليمًا كافيًا قبل أن يلمس النشيد. بخلاف ذلك هنالك «مجازفة وخطر لا يُستهان بهما» في هذا الكتاب المقدس، وذلك لأن القارئ غير المدرَّب قد يرى في الكتاب تفويضًا مطلقًا لممارسة الفسق:

«ذلك أنه من دون معرفة بالكيفية التي يجب عليه أن يَسمع بها لغة الحب بطهارة وآذان عفيفة سيحوّل طريقته في السماع بأكملها بعيدًا عن الإنسان الداخلي الروحي نحو الخارجي والجسدي، وسوف يبتعد عن الروح إلى الجسد، وسوف يرعى في نفسه رغبات جسدية، فيبدو وكأن الكتاب المقدس هو ما يحثه ويدعوه إلى الشهوة الجسدية!

لهذا السبب أنصح وأشير على كل من لم يتخلص من مضايقات الدم واللحم، ولم يتوقف عن الشعور بعاطفة طبيعته الجسدية، أن يمتنع تمامًا من قراءة هذا الكتاب الصغير ويبتعد عن الأشياء التي ستقال عنه»[220].

---

(219) Origen, *Commentary and Homilies*, p. 41.

(220) Ibid., pp. 22-23.

يمكننا أن نستشعر قلق أوريجين يضطرم في هذه «النصيحة والمشورة». يبدو أنه يشعر بالاشمئزاز من فكرة أن كتابًا مقدسًا في التوراة يمكن بأي حال أن يشجع الحب الجسدي ويقود القارئ إلى شهوات الجسد. وبالطبع يشاركه في موقفه المتزهد هذا آباء الكنيسة على نطاق واسع. عندما كتب جيروم نصائحه بصدد تعليم فتاة صغيرة تُدعى باولا ولدت لتوها في روما عام 401، فإنه لم يقترح أن تقتصر قراءة الوليدة المستقبلية على التوراة حصرًا فحسب، لكنه أوصى بمسار مدروس بعناية لقراءتها التوراة: «تبدأ بالمزامير، الأمثال، الجامعة، أيوب ثم تعبر إلى الأناجيل، ثم الأعمال والرسائل. تعود بعد ذلك أدراجها إلى الأنبياء وغيره من كتب العهد القديم بعدما يثبت لها أساس في كل هذه الكتب، عندها فحسب يمكنها أن تنظر في نشيد الأناشيد، أما إذا تناولته قبل موعده فقد تقفز إلى الاستنتاج الخاطئ والضار بأنّ موضوعه هو الحب الجسدي»[221]. بالنسبة إلى الأب التقي والزاهد، يُعدّ الحب بمعناه الإنساني خطيئة، وكل ما هو جسدي وحسي مستجلِبٌ للمتعة خطرًا على نحو متأصل. كان أوريجين لحرصه الشديد على حماية نشيد الأناشيد من أعدائه ومن كل إيحاء برغبة جسدية، يمارس التأويل الأمثولي لكي يكشف المعنى الروحي للنص، وبذلك يستبعد كل التهم له بتأثير ضار ومُنافٍ للأخلاق. بهذا المعنى إذًا، لا يكون التأويل الأمثولي دفاعًا فحسب، بل هو تأويل متلطف نافع لأي جزء من النص المعتمد يمكن أن يُعدّ مستثيرًا لردات فعل جسدية، حسية، مثيرة للمتعة.

---

(221) Kelly, *Jerome: His Life, Writings, and Controversies*, p. 274.

في قراءة أوريجين الأمثولية تكون أغنية الزواج الشكلَ الجسدي من الأنشودة، ومعناها الروحي يشير إلى الاتحاد الروحي بين المسيح والكنيسة، أو المسيح والروح. وقد رأينا أن المدراشي أوَّلَ «ثديَي» العروس (5:4) بأنهما يمثلان موسى وهـارون، وبالمثل، يخبر أوريجين القارئ في معرض تعليقه على الآية 13:1 «سينام الليل بطوله بين ثديَيَّ»، بأن «الثديين» «أساس القلب الذي تحتوي به الكنيسة المسيح، أو تحتوي الروح كلمة الرب»[222]. وعندما يتحدث النص عن «المضجع» بمعنى جسدها الذي تشترك به مع حبيبها، نراه يحث القارئ على «فهم هذا بمعنى المجاز الذي يستخدمه بولس عندما يقول **أجسادنا أعضاء المسيح**»[223]. وعندما يبدو وصف مشهد الحب مكشوفًا، كما في (6:2) «يده اليسرى تحت رأسي، ويده اليمنى تعانقني»، يسارع إلى تحذير القارئ من أخذه مأخذًا حرفيًّا: «يجب أن لا تُفهم اليدان اليسرى واليمنى لكلمة الرب بمعنى جسديّ، لمجرد أن الرب يُدعى العريس ببساطة، وهي صفة لها دلالتها الذكورية. كما أن عليك أن لا تأخذ معانقات العروس بهذا المعنى لمجرد أن كلمة 'عروس' تشير إلى جنس الأنثى ببساطة»[224]. في الموعظة الثانية يذهب أوريجيَن أبعد في تفسير أن «لكلمة الرب يدًا يسرى وأخرى يُمنى». ولذلك، فإن معنى الآية هو «قد يجعلني الرب أستريح، بحيث إن ذراع العريس قد تكون وسادتي وكرسيّ الروح الرئيس يستند

---

(222) Origen, *Commentary and Homilies*, p. 165.

(223) Ibid., p. 173.

(224) Ibid., pp. 200-201.

إلى كلمة الرب»[225]. في مثل هذه القراءة المتزهدة الأمثولية تتبخر العلاقة بين الذكر والأنثى وتنمحي كل الصور الحسية ويُستأصل أي إيحاء ممكن بالشهوانية ومعها المعنى الحرفي للنص التوراتي.

بالنسبة إلى أوريجين يمتلك كل شيء في الكتاب المقدس، كما لاحظنا من قبل، معنى روحيًّا ليس بالضرورة حرفيًّا، لذلك يكون من الحاسم في قراءة الكتاب المقدس العثور على المعنى الروحي ما وراء المعنى الجسدي. فضلًا عن ذلك، فإن الحقيقة الروحية خفية لا يمكن الوصول إليها إلا بالتأويل الأمثولي، وذلك، كما يقول أوريجين، لأن «**الكلمة** يستخدم أحداثًا تاريخية فعلية حيث أمكنه ملاءمتها مع هذه 'المعاني' الروحية، مخفيًا المعنى الأعمق عن العامة»[226]. لقد كان أوريجين مدينًا في اعتقاده هذا لفيلون، الذي ادعى أن المعنى الأمثولي «يهوى إخفاء نفسه»(◆) و«أولئك المؤهلون بالملكات الطبيعية والشخصية الأخلاقية معًا وبتدريب أولي، هم وحدهم من يمكن أن يُلقنوا منهج التأويل الأمثولي للكتاب المقدس»[227]. بالطبع يعزز تأكيد الطبيعة الباطنية الخفيّة للحقيقة الروحية قدرة الأمثولي مرشدًا تقع على عاتقه مهمة تصحيح

(225) Ibid., pp. 297-298.

(226) Origen, «On First Principles,» 2.9, in *Biblical Interpretation in the Early Church*, p. 62.

(◆) ينبغي الانتباه إلى أن فيلون وأوريجين كانا نتاج بيئة الإسكندرية المتأثرة بالتأويل الأمثولي لقراءة الكتب المقدسة، لكن فيلون كان يهوديًّا، وأوريجين كان مسيحيًّا.

(227) Wolfson, *Philo*, 1:116.

التوراة، وشخصًا تعرّف إلى رسالة الرب السرية وصار قادرًا على قيادة الآخرين إلى دائرة الوصول إليها. في كتاب أوريجين، يتعزز تأكيد غموض المعنى الروحي هذا بتفرع الحرف والروح، أو الظل والواقع. واعتمادًا على مثل هذا المبدأ الخاص بالتفكير الرمزي الطوبولوجي، يؤكد تأويل أوريجين الأمثولي في كل مكان المعنى الروحي وانكشافه على حساب كبح الحرف.

لكي يفهم المرء الكتاب المقدس بصواب، كما يوجز أوريجين، عليه أن يدرك «أن هنالك أنماطًا من الواقع لا يمكن التعبير عن معناها تعبيرًا مناسبًا باستخدام أي من كلمات لغة البشر، فهي تتأكد بفعلٍ أبسط من الاستيعاب الفكري لا بأي صفات قد تتوافر في الكلمات... يجب أن لا يُحكم على ما تقول [الكتابات المقدسة] بانحطاط التعبير اللفظي، بل بقدسية الروح القدس التي ألهمت تأليفها»[228]. يبدو بالنسبة إلى أوريجين ومن اتّبعه أنّه لا بد من اطّراح الكلمة المكتوبة جانبًا ونسيانها من أجل تحرير روح اللوغوس من صَدَفة اللغة البشرية. وهو ما يؤدي كنمط تأويلي إلى الابتعاد من النص نحو معنى أعمق يقع خلفه، ويصبح التأويل الأمثولي، كما استخدمه أوريجين، محوًا للغة من أجل الوصول إلى اللوغوس كحضور نقي للمقدس في نهاية المطاف.

ابتداءً من المدراش أو التأويل الحَبريّ إلى قراءة أوريجين المتطرفة في أمثوليتها، ظلّ الكثير من التعليقات التقليدية على نشيد الأناشيد يشترك في استراتيجية الاستبدال ذاتها، أي أن يُستبدل بنص

(228) Origen, «On First Principles,» 3.15, p. 78.

النشيد وصوره الغنية بإيحاءاتها وشهوانيتها شيء آخر يكون مقبولًا ومحملًا بالمعنى من الناحية اللاهوتية. ويتيح الاستبدال النظامي للعناصر النصية قراءة النص المعتمد على أساس أنه يقول شيئًا لكنه يعني شيئًا آخر، وهو يمثل الاستراتيجية الحاسمة بالنسبة إلى كل التأويلات الأمثولية. ويجعل التأويل الأمثولي نشيد الأناشيد، عبر استبداله بالمعنى الحرفي معنًى روحيًا، منسجمًا مع بقية الكتب في التوراة، وبالتالي يبرر إدراجه في المعتمد. من جانب آخر، وكما ستظهر مناقشتنا اللاحقة لمضامين القراءات الأمثولية، يميل هذا الاستبدال أيضًا إلى جعل النص المعتمد عرضة لإساءة القراءة وإساءة التأويل (misinterpretation).

قراءة كتاب الشعر

الطريقة التي استخدمها المفسرون التوراتيون لقراءة نشيد الأناشيد بوصفه نصًا لاهوتيًا محمَّلًا بالمعنى ومصدرًا للتهذيب الأخلاقي، وبها برروا إدراجه في المعتمد، تحمل العديد من أوجه الشبه مع الطريقة التي قرأ بها الكثير من العلماء الصينيين التقليديين المعتمد الكونفوشيوسي **شي جنغ** (*Shi jing*) أو **كتاب الشعر**. ويصح هذا على نحو خاص على القسم الأول من **شي جنغ** المعروف باسم «جيو فنغ» (Guo feng) أو «ألحان من مختلف الولايات». ولأن المنتخبات الأولى من الشعر الصيني قد جمعها كونفوشيوس نفسه كما يُزعم (وهي أسطورة سجلها المؤرخ الكبير سايما تشيان Sima Qian [؟145-90؟ ق.م.] في سيرة كونفوشيوس)، فإن **كتاب الشعر** يحتل

مكانًا فائق الأهمية في ثقافة الصين القديمة، تُقارن بأهمية الملحمتين الهوميريتين أو التوراة في العالم الغربي[229]. «وكما أن الشعراء والفلاسفة الإغريق يقتبسون من هوميروس في الغالب لتعزيز جدالهم، أو كما أن المسيحيين يتخذون العهدين القديم والجديد مرشدًا في حياتهم،» كما يقول زينغ زينديو (Zheng Zhenduo)، وهو عاشق للكتب وأستاذ في الأدب الصيني شهير، «كذلك فإن حكامنا وأدباءنا القدماء يلتفتون إلى اقتباس بيت أو بيتين من **كتاب الشعر** كأساس لآرائهم في الحجاج أو النصح، أو كدليل في دعايتهم أو جدالهم»[230]. وبالنسبة للعديد من الأساتذة ممن يجمعون معرفة التقليد الصيني والكتب المعتمدة في الغرب، فإنّ التماثلات بين المعتمد ومنهج

---

(229) أسطورة أن لكونفوشيوس يدًا في جمع **كتاب الشعر** وأنه انتقى حوالى ثلاثمئة قصيدة من مجموعة تصل إلى ثلاثة آلاف من الأغاني القديمة، تمتلك صفة أخلاقية موحية، لأنها تشير إلى أن الحكيم الكبير قد ضم حصرًا الأغاني التي تتفق مع اللياقة الأخلاقية واستبعد تلك المتهتكة والمنحرفة عن القاعدة. وبالرغم من أن هذه الأسطورة تجد مؤيدين لها بين المؤرخين الثقاة الكبار مثل سيما تشيان وبان غو (Ban Gu) (32_92)، فإنها قد تعرضت للتشكيك في ما بعد من طرف العديد من الكتاب والأساتذة. وقد ادعى كونغ ينغدا (Kong Yingda) (574-648) بالفعل أن كلمات سيما تشيان «لا تقبل التصديق» (*Mao shi*, in Ruan Yuan [ed.], (*Shisan jing zhushu*), 1:263).

ولكن من جانب آخر استعان الكثيرون بهذه الأسطورة بالرغم من عدم تصديقهم إياها لتأكيد امتياز **كتاب الشعر** وأهميته بوصفه واحدًا من كلاسيكيات الكونفوشيوسية المعتمدة. من أجل مناقشة التساؤلات بصدد هذه الأسطورة، انظر: Jiang Boqian, *Shisan jing gailun*, p. 188, and Zhou Yutong, «Confucius,» in Zhou *Yutong jingxueshi lunzhu xuanji*, p. 355.

(230) Zheng Zhenduo, *Chatu ben Zhongguo wenxue shi*, 1:36.

تفسيره، وعلى نحو أكثر تحديدًا المكانة المقارنة لهوميروس والتوراة والكلاسيكيات الصينية تفرض نفسها طبيعيًّا كما ذكر زينغ(231).

كتاب الشعر مجموعة منتخبات من أوائل الأغاني الصينية، وقد ساعد قِدَمه من دون شك في إدراجه ضمن المعتمَد. وكلمة جنغ (jing) ـ التي تشير إلى كتاب كلاسيكي أو معتمد ـ لم تكن تستخدم في النصوص الأولى للإشارة إلى هذه المنتخبات، التي كانت تذكر باسم **شي** (شعر) (Shi)، أو **الثلاثمئة** (*Three Hundred*)، وهو عدد القصائد المجموعة في المنتخبات. لم تُضف كلمة جنغ إلى العنوان حتى مرحلة الولايات المتحاربة (475ـ221 ق.م.)(232)،

(231) من أجل دراسة ثقافية مقارنة للعديد من التقاليد التفسيرية، انظر: Henderson, *Scripture, Canon, and Commentary: A Comparison of Confucian and Western Exegesis.*

(232) انظر: Zhou Yutong, «Classics, Classical Studies, and the History of Classical Studies,» in *Jingxueshi lunzhu xuanji*, p. 650.

يقدم جيانغ بوكيان مسحًا موجزًا لمعاني كلمة جنغ (*jing*) ويجد تفسير زانغ بنغلن (Zhang Binglin) (1860ـ1936) الأكثر معقولية واقناعًا، والأخير يعرّف جنغ من حيث الاشتقاق بأنه الخيط الذي يجمع قطع الخيزران معًا في لفائف للكتابة في الصين القديمة. اعتمادًا على ذلك التفسير يخلص جيانغ إلى أن «ما يُسمى جنغ كان أصلًا الاسم العام لكل الكتب، لكنه أصبح مصطلحًا دالًا على فئة خاصة من الكتب أحيطت بالتبجيل في زمن لاحق بوصفها معتمدًا أو كلاسيكيات» (*Shisan jing gailun*, p. 3). لذلك، فإن جنغ بهذا المعنى، شأنها شأن كلمة الكتاب المقدس (Bible)، كانت تعني في الأصل كتابًا، لكنها بتحديد أكبر تعني «كتابًا معتمدًا» أو «كتابًا مقدسًا». ذلك هو السبب في أني ترجمت شي جنغ (*Shi jing*) على أنها **كتاب الشعر** لا **كلاسيكيات الشعر**، بالرغم من أن معظم الأساتذة يفضلون الترجمة الأخيرة.

ولكن ما إن أُدرجت هذه المنتخبات في المعتمد حتى ارتقت إلى موقع عـالٍ من الأهمية الاجتماعية بحيث إنها أصبحت مصدرًا يتعلم منه الناس فضائل الأخلاق. وكما عبر لو تسيي، فإن «الكتاب الكلاسيكي عرضٌ **للطاو** الأبدي والأقصى والتعاليم العظيمة التي لا تتغير»[233]. لكن دخول المعتمد بالنسبة إلى قصائد لا تتعامل على نحو جلي مع قضايا دينية أو أخلاقية تعاملًا تقليديًا مجازًا، قد يثبت أنه عبء عليها، لأن النص يبدو في الغالب بعيدًا عن سياقه المطلوب أو يخفق في إيصال المعنى المتوقع منه أو الدلالة المعتمدة. وفي مثل هذه الحالات، يكون لزامًا توفير المعنى أو الوظيفة المتوقعة أو المشترطة في النص بواسطة تأويلات خاضعة لسيطرة صارمة.

عندما يسود الاعتقاد بأن الشعر يمنحنا معرفة وفضيلة وحكمة مقدسة، لا يمكننا قراءته بصفته مجرد شعر أو أدب، لأننا سنؤوله بدلًا من ذلك بصفته دينًا وأخلاقًا أو فلسفة، وهو ما يعني أننا لا نقرأه كنص يحيل إلى ذاته في استقلال يزيد أو ينقص، ولكن على أنه أُمثولة تقول شيئًا لكنها تعني شيئًا آخر مختلفًا تمامًا عن معناها الحرفي، معنى «حقيقيًا» يقع خلف النص ولا تبلغه إلا تأويلات وتفسيرات مفصلة. بالطبع لا يوجد نص خالٍ من التأويل، لكن التأويل الأمثولي لا يشبه أي تأويل: في حالة نشيد الأناشيد أو **كتاب الشعر** هو تأويل قوي يهمل في الغالب، أو حتى ينتهك، حرف النص من أجل جعله يتوافق مع إطار النظام الديني أو الأخلاقي أو السياسي أو الفلسفي. والغالب

(233) Liu Xie, *Wenxin diaolong*, p. 18.

أن المعنى في التأويل الأمثولي لا ينشأ من قراءة النص بمقدار ما هو يسبق هذه القراءة، بل هو في الواقع يوفر السياق ذاته لتلك القراءة. وإلى حد ما، فإنه ليس شيئًا يتعرف إليه المرء من النص أو عنه، لكنه تأكيد لشيء يعرفه المرء بالفعل قبل أن يبدأ القراءة: هو الأفكار والمعتقدات والتوقعات التي يحملها المرء تجاه النص المعتمد ومعناه.

كان الشاعر في اليونان القديمة، كما يذكرنا كورتيوس، حكيمًا ومعلمًا في آن واحد، لذلك كان على الشعر قول الحقيقة: لا بد له من أن يعلّم ويُمتع. لكن آلهة هوميروس وهم يتصرفون مثل سائر البشر في الغالب، يكون من الصعب تبجيلهم كأمثلة تحتذى في الفضيلة على الدوام. إذا كان ثمة ميزة تعليمية في أعمال هوميروس، كما ساد الاعتقاد بين الإغريق في وجوب وجودها، فإنها يجب أن توجد في مكان ما خلف المعنى الحرفي للنص. ولا يمكن كشفها إلا عبر تأويل أمثولي. فضلًا عن ذلك، مع صعود نجم التفكير العلمي في الفلسفة الأيونية الطبيعية، وضع طلبُ الحقيقة الأساطيرَ القديمة موضع الشك وشكّل الأرضية لإدانة الشعر بوصفه كذبًا. ومرَّةً أخرى كان التأويل الأُمثولي هو ما ساعد على حل الخلاف بين الفلسفة والشعر، وهو ما برر إدراج هوميروس في المعتمد. هنالك وراء ظاهر النص الهوميري أو تحته، كما ادَّعى الأمثوليون، كلام آخر له معنى لائق يحتوي تعليمًا أخلاقيًّا عميقًا. يقول كورتيوس: «منذ القرن الأول من حقبتنا وما أعقبه، أحرز التأويل الأمثولي تقدمًا وصارت كل المدارس الفلسفية تجد عقائدها لدى هوميروس، كما يلاحظ سينيكا

(Seneca) ساخرًا»[234]. وفي أواخر العهود القديمة، لم يصبح التأويل الأمثولي «الطريق الأوحد للكلام على هوميروس وجزءًا مكونًا في تربية المواطن الصالح (paideia) وحسب»، كما يلاحظ جيمس كوغل أيضًا، ولكن «الكتاب المقدس منح نفسه أيضًا لمثل هذه القراءة... وهي نمط خاص من القراءة العارفة، حريص على اقتناص الكلام الآخر للنص»[235]. وهكذا أصبح التأويلي الأمثولي الطريقة السائدة في قراءة هوميروس والتوراة بوصفهما نصوصًا معتمدة، وهذه كما سنرى، كانت الحالة نفسها مع **كتاب الشعر** الصيني.

اعتمادًا على الإشارات التي تزيد على الدزينة، في **الأحاديث الكونفوشيوسية** (*Analects*) (تعاليم كونفوشيوس)، إلى المختارات الأولى في الشعر الصيني، نستطيع أن نرى بوضوح ما سيصبح في ما بعد المسار التقليدي المكرس في النقد الصيني التقليدي: ميلٌ أخلاقي ونفعي إلى قراءة الأدب أداةً لتحقيق الكمال الأخلاقي في التهذيب الفردي وفي النظام الاجتماعي على حد سواء. نجد في هذه الفكرة الأساس عن استخدام الشعر لغايات تعليمية الأرضيَّةَ لكل تأويل أمثولي في التقليد الصيني. أخبر كونفوشيوس ابنه ذات مرة: «إذا لم تدرس **الشعر** فلن تجد شيئًا تقوله»[236]. وفكرة أن

(234) Curtius, pp. 205-206.

(235) Kugel, «The «Bible as Literature» in Late Antiquity and the Middle Ages,» *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, vol. 11 (Spring 1983), p. 30.

(236) Confucius, *Lunyu*, xvi.13, p. 363.

التعرف إلى الشعر يمكن أن يجعل المرء أكثر فصاحة، نقطةٌ قدمها كونفوشيوس عندما أشار: «إذا تكلمت من دون أي محسِّنات (وين) لن تصل كلماتك بعيدًا إلى حيث تريد»[237]. يذكرنا استخدام **كتاب الشعر** مدخلًا إلى البلاغة بالوظيفة التعليمية لهوميروس في اليونان القديمة، وبالموقف من الأدب الكلاسيكي في المسيحية الأولى، كما قدمه القديس أوغسطين الذي أكد أن على المسيحيين قراءة الشعر الوثني والدنيوي وتعلم المحسنات البلاغية المتنوعة، وذلك حصرًا من أجل الحصول على العدّة الضرورية لفهم الكتاب المقدس فهمًا أفضل. بالنسبة إلى أوغسطين، تعدّ معرفة الوسائل البلاغية كالأمثولة والتهكم والمغايرة (antiphrasis)[*] وما إلى ذلك «أمرًا ضروريًا لحل غوامض الكتاب المقدس، وذلك لأن المعنى عندما يفتقد المعقولية على المستوى اللفظي، فلا بد من السؤال إن كان ما يُقال يعّبر عن مقصده بهذه الوسيلة البلاغية أو تلك مما لا نعرف، وبهذه الطريقة يكتشف الكثير من الخفايا»[238]. بالنسبة إلى كونفوشيوس، لا تخدم دراسة الشعر غرضًا دينيًا صريحًا، لكنها تهيئ المرء لتلقي الإقناع الأخلاقي المهذب أو الخطاب الدبلوماسي أو من أجل الحصول على مهارات أفضل في التواصل عند أداء الواجبات المدنية عمومًا.

---

(237) *Chunqiu Zuo zhuan zhengyi*, in *Shisan jing zhushu*, 2:1985.

(*) المغايرة (antiphrasis): هي «استعمال الكلام في معنى غير معناه الأصلي... كإطلاق لفظ مفازة على الصحراء التي يبيد فيها المتجول» (**معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، 1974).

(238) St. Augustine, *On Christian Doctrine*, 3.29.41, p. 104.

في مقطع شهير، يحثّ كونفوشيوس طلابه على قراءة **كتاب الشعر**، ويعرّف وظيفة الشعر بأنها تسينغ (xing) (الوظيفة التأثيرية في رفع الهمم)، وغوان (guan) (الوظيفة الإدراكية في الكشف عن الظروف والتغيرات الاجتماعية)، وكون (qun) (الوظيفة الجمعية في التوفيق بين المصالح المختلفة للجماعات الاجتماعية)، ويوان (yuan) (الوظيفة التطهيرية في التنفيس عن الأسى أو الشكوى بغاية الاستئناف لدى السلطات من أجل تقويم الخطأ)[239]. مع هذا التأكيد للقيمة العملية، نجد أنه يكاد لا يمنح القيمة الجمالية للشعر أي اهتمام. «إذا كان المرء قادرًا على ترديد **القصائد الثلاثمئة** كلها، لكنه يعجز عن التواصل التام مع الآخرين عندما توكل إليه مسؤوليات إدارية، أو يخفق في الاستجابة للأحوال المتغيرة عندما يُرسل مبعوثًا إلى الحكومات الأجنبية، يحق لنا أن نسأل بغض النظر عن عدد القصائد التي يحفظها، ما الفائدة التي استخلصها منها؟»[240] الآن وقد تعرفنا إلى النفعية الكونفوشيوسية الدالة على الأستاذ، يمكننا فهم السبب في أن تعليقه على **كتاب الشعر** يبدو أقرب إلى الدفاع منه إلى

---

(239) انظر: *Lunyu*, xvii.9, p. 374.

التأويلات، وبالتالي ترجمة الوظائف الأربع التي عرّفها كونفوشيوس تبقى حتى الآن محط خلاف. يقرأ د. سي. لاو (D. C. Lau) في نسخته: «يمكن مقتبسًا مناسبًا من **الغنائيات** (*Odes*) أن يخدم في: استثارة المخيلة، إظهار تهذيب المرء، تسوية المصاعب داخل جماعة، والتعبير عن شكوى» (*The Analects*, p. 145)، يترجم ج. واي. ليو (J. Y. Liu) المقطع ذاته كما يلي: «يمكن أن تستخدم لتكون مصدر إلهام، رصد، أن توائم بينك وبين الجماعة، وللتعبير عن المظالم». انظر: Liu, *Chinese Theories of Literature*, p. 109.

(240) *Lunyu*, xiii.5, p. 285.

الثناء عليه: «عن **القصائد الثلاثمئة** يمكن أن يختصر المرء الفحوى في عبارة واحدة: هنا لا وجود للشر»[241]. وهذا في الواقع هو أقصى ثناء يقدمه كونفوشيوس للشعر، وهو تعليق أقل انتقاصًا للشعر من هجوم أفلاطون على الشعر بوصفه خيالًا خادعًا ومؤثرًا أخلاقيًا ضارًّا.

تحتوي **الأحاديث الكونفوشيوسية** بعض المقاطع التي ترد فيها ملاحظات موجزة، وأحيانًا غامضة عن الأبيات التي تقتبس من **كتاب الشعر**. لنلق نظرة على اثنين من هذه المقاطع ببعض التفصيل. الأول حوار بين كونفوشيوس وتابعه تسيغونغ (Zigong) الذي يخاطبه الأستاذ باسمه الأول سي(Ci) :

> قال تسيغونغ: 'ماذا عن الفقير بلا تزلف والغني بلا غطرسة؟' قال الأستاذ 'هذا أمر حسن، لكنه لا يصل في حسنه إلى أن يكون المرء فقيرًا لكنه يحصّل سروره في سبيله، وأن يكون غنيًا لكنه يحرص برضًى على أداء الطقوس'».
>
> عندها سأل تسيغونغ: 'ورد هذا في **الشعر**: كأنما اقتُطع، كأنما نُحت / كأنما نُقش، كأنما جُلي'، هل يشير هذا القول إلى ما تعنيه؟» أجاب الأستاذ: «وا عجبًا سي، أخيرًا يمكنني أن أناقش الشعر معك، لأنك إذ تسمع عن شيء مضى تصبح قادرًا على معرفة ما سيأتي»[242].

في المقطع الأول سأل تسيغونغ معلمه عن صفات ومؤهلات الرجل الفاضل: تساءل هل يعد المرء مستكملًا مكارم الأخلاق إن كان فقيرًا بلا تزلف، أو ثريًا بلا غطرسة. أضاف كونفوشيوس إلى

(241) Ibid., ii.2, p. 21.

(242) Ibid., i.15, pp. 18-19.

هذه الصفات فكرتي التهذيب الأخلاقي واتباع الطقوس القديمة بوصفها وسيلةً لبلوغ هذا التهذيب. ثم يستشهد تسيغونغ بأبيات من كتاب الشعر لتوضيح المعنى الذي قصده كونفوشيوس: وهي وسيلة معروفة في استخدام الشعر في نصوص ما قبل تشن (pre-Qin)، وهو أمر أثار إعجاب الأستاذ بجلاء فعدّ تسيغونع ممن أتموا تعليمهم وعرفوا كيف يربطون بين ما يقال ظاهرًا وما هو مضمر، وكيف يفهمون المعنى الخفي المستتر وراء المعنى الظاهر. لكن العلاقة بين الأبيات المقتبسة والموضوع الخاضع للمناقشة تبقى عصية على الإدراك المباشر. المقطع الذي ترد فيه هذه الأبيات في القصيدة كما يلي:

انظر إلى انحناءة نهر كي،
وفرة من البرديّ والخيزران.
وثمة سيّد وسيم
كأنما اقتُطع، كأنما نُحت،
كأنما نُقش، كأنما جُلي.
واعجبًا، فهو نبيل قوي.
واعجبًا، فهو بهي ذائع الصيت.
سيد وسيم.
واعجبًا، لن أنساه أبدًا(243).

تبدو الأبيات التي اقتبسها تسيغونغ في سياقها الأصلي وكأنها تشكل جزءًا من قصيدة حب: فهي تصف «سيدًا وسيمًا» وترسم صورة

(243) *Mao shi*, 53a, in *Shisan jing zhushu*, 1:321.

لحسنه. لكن الحوار بين كونفوشيوس وتلميذه يجعل هذه الأبيات تعني شيئًا مختلفًا تمامًا يتصل بقضية الكمال الأخلاقي. وكما أشار العديد من المعلقين يبدو تسيغونغ هنا وكأنه يقيم تماثلًا مفاده كأن موادَّ مثل العظم والعاج واليشم والحجر يمكن أن تتحول مقتنيات نفيسة بواسطة القطع والنحت والنقش والجلي، كذلك يمكن تحسين النوازع الطبيعية الحسنة («من دون تزلف» و«من دون غطرسة») عبر التهذيب الأخلاقي («متعته في الصراط» و«يحرص على أداء الطقوس»)[244]. بهذا يصبح القطع والنحت والنقش والجلي مجازات أو تعبيرات استعارية دالة على التدريب الشاق وتهذيب الذات عبر دراسة الكلاسيكيات التي ستحوّل من يحملون صفاتٍ طبيعيَّةً واعدة سادةً أخيارًا. عندما تتأسس تماثلات من هذا النوع، تُرفع الأبيات الشعرية حرفيًّا من سياقها وتوضع في بيئة جديدة تكتسب فيها معنى مختلفًا كل الاختلاف عمّا كان معناها الأصلي.

لننظر الآن في المقطع الآخر الذي نجد فيه كونفوشيوس يستخدم الكلمات ذاتها ليمتدح تلميذًا آخر من تلاميذه هو زيتسيا (Zixia) الملقب بو شانغ (Pu Shang)، لأنه استحدث صلات غير متوقعة بين أبيات مقتبسة من كتاب الشعر، والكمال الأخلاقي هو الموضوع هنا أيضًا:

سأل زيتسيا (Zixia): «ترسم ابتسامتها غمازة / تلتفت عيناها الجمليتان / حرير صاف ترتسم عليه أشكال ملونة»، ما الذي يعنيه كل هذا؟ قال

(244) انظر: تعليقات لو باونان (1791-1855) Liu Baonan، الواردة في: *Lunyu*, p. 19.

الأستاذ: «ألوان الرسم بعد صُنع خلفيّتها». عندها قال زيتسيا: «هل الطقوس تأتي لاحقًا بالطريقة ذاتها؟»، قال الأستاذ: «واعجبًا شانغ، أنت من ينوِّرُني الآن! أخيرًا أستطيع أن أناقش الشعر معك»[245].

يبدو استخدام الأبيات المقتبسة من كتاب الشعر في هذه الحالة أكثر إثارةً للحيرة من سابقه. وفي الواقع، يبدو أن كونفوشيوس نفسه كان مندهشًا قليلًا لتأويل زيتسيا، ذلك أنه أقرّ بأنه «تنوَّر» به. زيتسيا من جانبه لم يكن مقتنعًا كما هو واضح بإجابة كونفوشيوس البسيطة عن السؤال الذي أثاره بصدد هذه الأبيات الشعرية، عندها بادر إلى تقديم تفسيره وربط الأبيات مع «الطقوس». هنا تعتمد الصلة بين الأبيات والكمال الأخلاقي على فكرة تتابع الأشياء التي تأتي أولًا ثم لاحقًا. في المماثلة التي يطرحها زيتسيا تأتي الطقوس لاحقًا كالألوان، وعلى

---

(245) Confucius, *Lunyu*, iii.8, p. 48.

يبقى المعنى الدقيق للبيت المقتبس الثالث وبالتالي جواب كونفوشيوس المقتضب، غير مؤكد. وقد اتبعت طريقة واحدة في قراءتها في ترجمتي، وهي تتفق من حيث الأساس مع د. سي. لاو في ترجمته إياها (انظر: *Confucius, The Analects*, p. 68). لكن البيت المقتبس الثالث يمكن أن يُفهم على أنه «الأبيض يأتي بلمسة أخيرة إلى الألوان»، عندها يكون جواب كونفوشيوس شيئًا من قبيل: «في الرسم يأتي الأبيض متأخرًا». وهو ما يعني، كما يشرح لنا المعلق الشهير من حقبة الهان زينغ تسوان (Zheng Xuan) (127-200) أن «الرسم هو صناعة النماذج. في الرسم يصنع المرء ابتداء الألوان المختلفة ثم يوزع الفراغات البيض بين الألوان ليشكل النماذج. وهذه استعارة دالة على كمال المرأة الجميلة الناجم عن اتباعها الطقوس، بالرغم من أنها تمتلك بالفعل سمات الجمال بابتسامتها ذات الغمازة وعينيها الجميلتين» (*Lunyu*, iii.8, pp. 48–49). زينغ تسوان، بالطبع، يُظهر ما يشير إليه زيتسيا (Zixia) على نحو غير مباشر في تلك المحادثة القصيرة.

ما يبدو، في أعقاب فضيلتي الإحسان والصلاح بوصفهما أصلها الواضح. البيت الثالث الذي يوفر الأساس لمماثلة زيتسيا «حرير صاف ترتسم عليه أشكال ملونة» لا يظهر في كتاب الشعر كما وصل إلينا، بينما البيتان الأولان اللذان يظهران بالفعل في إحدى قصائد المنتخبات يصفان جمال امرأة، ولا صلة لهما بالطقوس القديمة. ولا يمكن إجبار هذين البيتين على الارتباط بالفضيلة الأخلاقية إلا بفعل تأويلي قسري، لا يعدو خفة يد تخلو من الابتكار الاستثنائي.

استخدام الشعر مقابل قراءته

ما رآيناه آنفًا في **الأحاديث** هو ذلك النوع من القراءة القسرية المعروفة باسم «دوان زانغ كوياي» (duan zhang qu yi) (استخلاص المعنى من مقطع مجزوء)، وهو كما يشير تشيان زونغشو ظاهرة واسعة الانتشار في الصين القديمة، شيء «كرّسه القدماء وظل يظهر في الكتابات الكلاسيكية. وكلها «عبارات وأبيات» قديمة تُستعار للتعبير عن «مشاعر وأمورٍ راهنة»[246]. في مثل هذه الممارسة في مجال الربط الحر يكاد يكون محتملًا أن يقرأ أي شيء في أي شيء آخر، ونحن نجد على الدوام مماثلة أو موازاة تُقام في القراءة التي تحل محل المعنى الحرفي للنص. قد يثير دهشتنا التشابه بين هذا الاستخدام واستخدام الأدبيات من نشيد الأناشيد بوصفها مشاليم (meshalim) في التأويل الحَبريّ أو الأمثولية المسيحية في الأدب الكلاسيكي، خصوصًا أعمال فرجيل التي ما أن

(246) Qian Zhongshu, *Guan zhui bian*, 1:224.

«تُنتزع من سياقها»، كما يلاحظ كوغل، حتى تصبح «قابلة لاستقبال دلالة إنجيلية جديدة»[247]. في مثل هذه الحالات، يكون من النادر أن تُقتبس الأبيات الشعرية مع نصها الكامل (باستثناء حالة القصيدة القصيرة جدًّا التي تتألف من عدد قليل من الأبيات)، لكن يُقتبس «المقطع المجتزأ»، البيت أو البيتان المأخوذان من سياق أصلي على نحو يسمح بالتحكم بمعنى الأبيات المقتبسة لتناسب الغاية المبتغاة. في المقاطع التي نوقشت آنفًا، كان المبدأ الحاكم هو ربط كل شيء بالتعاليم الكونفوشيوسية الأخلاقية التي توفر إطارًا جديدًا لفهم الأبيات المقتبسة من **كتاب الشعر** بغض النظر عن المعنى الذي قد يكون لها في القصيدة الأصلية بأكملها. والنقطة المهمة هنا، كما يلاحظ دونالد هولزمان (Donald Holzman) «ليست في أن كونفوشيوس يركز على أخلاقية القصيدة، بل في أنه يشوّه القصيدة بحيث يصبح من الممكن استخدامها»[248].

إن **استخدام** الشعر مقابل **قراءة** الشعر قضية حاسمة، خصوصًا في ضوء الممارسة الشائعة في الصين القديمة في «انتزاع المعنى من مقطع مجتزأ». هنا يتمحور التمييز بين الاستخدام والقراءة على استعداد المرء للإقرار بالكمال النصي للقصيدة الخاضعة للمناقشة واحترامه. والأمثلة العديدة في نصوص ما قبل تشن، خصوصًا زو

(247) Kugel, «The «Bible as Literature» in Late Antiquity and the Middle Ages,» p. 34.

(248) Holzman, «Confucius and Ancient Chinese Literary Criticism,» in *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*, ed. Rickett, p. 32.

زوان، تبدو موحية بأن استخدام الشعر لأغراض دبلوماسية أو غيرها كان في الواقع ممارسة موغلة في القدم، لذلك يبدو مثيرًا للشك أن يقدّم المرء معنى «أول» حرفيًّا للقصيدة يسبق تشويهها اللاحق في التأويل الأمثولي. وهذا بالفعل سؤال مهم، لكن ممارسة استخدام الشعر أو اقتباسه في الصين القديمة يفترض مسبقًا وجود شعر ابتُدع بالفعل بمعزل عن ممارسة الاقتباس، أي إن القصائد تسبق زمنيًّا استخدامها بالضرورة. فضلًا عن ذلك، فالقصائد ليست كلمات أو عبارات مفردة تبقى خالية من معان محددة حتى تُستخدم كأحجار بناء في سياق محدد. على العكس، القصيدة سياق قائم متحقق له معنى متسق، فهو كُليّة من القيم الدلالية والعلاقات النحوية. باختصار، القصائد كلمات منخرطة في الاستخدام فعلًا. ومن المؤكد أن معنى القصيدة لا يتحرَّر من السياق، لكن كُلية القصيدة نفسها، أي الطريقة التي توضع فيها الكلمات والعبارات معًا بنظام وترابط محددين هو ما يشكل السياق الأساسي أو الأولي لتأويلها. بهذا المعنى إذًا لا بد لأي معنى مجازي أو أمثولي من أن يستند إلى المعنى الحرفي للنص، وأي استخدام للشعر ينتهك ذلك السياق الأولي سيشكل كسرًا لكمال القصيدة السياقي.

لا غرابة أن القصيدة التي تستخدم في تبادل دبلوماسي أو خطاب عملي آخر في صين ما قبل سلالة تشن، كانت في الغالب «مقطعًا مجتزأً»، أي نتفًا وقصاصات يمكن أن تُرسل باتجاه أو باتجاه آخر بما يتفق مع المناسبة، فإذا كانت قصائد المنتخبات الصينية الأولى قد وجدت لكي تُستخدم، فهي لا تمتلك معنى مستقلًّا عن استغلالها في

الطقس الديني، والإقناع الأخلاقي، والخطابة الدبلوماسية أو المناورة السياسية، وسيكون مما لا معنى له الكلام على قيمها الجمالية. لكن حقيقة أن القصائد قد اقتبست في خارج سياقها واستخدمت لأغراض عملية في الأزمنة القديمة لا يفند محاولتنا اختبار قيمها الجمالية من وجهة نظر أدبية، وربما تكون قيمها الجمالية وقوتها البلاغية هي ما شجّع ممارسة اقتباسها في المقام الأول. كان الصينيون القدماء الذين اقتبسوا الأبيات والمقاطع في خارج سياقها يعلمون أنهم يستخدمون شذرات من القصائد لأغراض لا علاقة لها بالقصيدة كلًّا. وقد أقر لوبو كوي (Lupu Kui) في **زو زوان** بهذا عندما أشار إلى مثل هذه الممارسة على أنها «ترديد الشعر كمقاطع مجتزأة»(249) (fu shi duan zhang). وهو ما يعني أن الشعر بما هو إنشاء أدبي متميز من استخدامه العملي، كان فكرةً معروفة تمامًا في حقبة تشن القديمة.

لكن استخدام الشعر بوصفه مقاطع مجتزأة لا يحيط بكل أبعاد الموضوع. عندما تُعرّف المقدمة الكبيرة لـ **كتاب الشعر**، وهي الحجر الأساس لمجمل تراث الشروح، الشِّعرَ بأنه نطق يصدر عن القصد في قلب الشاعر، كما يلاحظ هاون سوسي، فإنها «تؤول المقولة المألوفة 'إن الشعر تعبير عن القصد'، الواردة في **كتاب الوثائق** بأنها عبارة تتعلق بالمعنى الشعري لا بالاستخدامات التي يمكن أن يُعتمد الشعر للقيام بها، وافتراضاته لذلك تختلف عن افتراضات النبلاء

---

(249) *Chunqiu Zuo zhuan zhengyi*, 298a, in *Shisan jing zhushu*, 2:2000.

والدبلوماسيين الذين وضعوا **شروح تسو** (*Tso Commentary*)»[250]، وهو ما يعني أن الكمال النصي قد افترضته الشروح التقليدية. وبدلًا من ادعاء شرعية استخدام الشعر، كان المعلِّقون والشراح يدّعون أن قصد الشاعر هو أساسٌ لتأويلهم، لذلك فإن من الإنصاف أن نختبر مزايا المقدمة الكبرى وغيرها من التأويلات التقليدية ونحكم عليها وفق المعايير التي افترضوها هم أنفسهم. وهذا ما يفعله العديد من النقاد في الحقبة الحديثة على وجه التحديد. يجادل زينغ زينديو «يُقصد من المقدمة الكبرى أن تفسر **كتاب الشعر**». لذلك، فإن علينا متابعة القصائد بوصفها النصوص الأولية، ويجب أن لا نسيء قراءة القصائد على أساس المقدمة. بقدر ما تتفق المقدمة مع معنى القصائد يمكن أن نحترمها، ولكن إذا انتهكت المقدمة معنى القصائد، فإن علينا بالتأكيد رفضها، بغض النظر عن قدمها وعن اسم مؤلفها، سواء أكان كونفوشيوس أم شخصًا آخر»[251]. في الواقع، يعتمد الكثير من البحث الأكاديمي الحديث في **كتاب الشعر** على التمييز بين معنى الشعر في سياقه الخاص واستخدام الشعر في خارج سياقه، والنقاد المميزون يحاكمون المعلقين والشراح التقليديين على استخدام الشعر، أو بالأحرى إساءة استخدامه.

يقدم المؤرخ غو جيغانغ (Gu Jiegang) (1893ـ1980) مسحًا لاستقبال **كتاب الشعر** في حقبة ما قبل تشن، ويبقى عمله

(250) Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic*, p. 86.

(251) Zheng Zhenduo, «Reading the Mao Preface to the *Book of Poetry*,» in *Gu shi bian*, ed., Gu Jiegang [et al.], 3:397.

هذا أشمل دراسة لهذه القضية وأكثرها نفعًا. يقرّ غو بأن الأبيات الواسعة الانتشار التي اقتبست في خارج السياق خلال حقبة الربيع والخريف (حوالى 722-481 ق.م.) قد استخدمت بطريقة تقترب كثيرًا من استخدام العبارات الشائعة والأمثال للتعبير عن أي معنى قصده مستخدموها. لذلك، فإن الحوارات بين كونفوشيوس ومريديه التي اقتبسناها آنفًا من **الأحاديث** يمكن أن تعدّ أمثلةً دالة على الطريقة التي استخدم بها الشعر حينذاك، لكن مثل هذه الممارسة في «اقتباس الشعر بوصفه مقاطع مجتزأة»، كما يجادل غو، ليست نقدًا أدبيًّا بحد ذاته، ولم يقصد لها أن تكون كذلك. لم يدّع القدماء الذين استخدموا الشعر بهذه الطريقة أنهم يقدمون تعليقاتٍ وشروحًا على **كتاب الشعر** أو على قصائد مفردة بوصفها كذلك. فضلًا عن هذا، يرى غو في ملاحظات منسيوس الشهيرة المتعلقة بقراءة الشعر، لحظة حاسمة تَحوّل فيها استخدام الشعر إلى بحث عن المعنى النصي، أي من «لاشعرية الاقتباس» خلال حقبة الربيع والخريف إلى شعرية قصد المؤلف التي هيمنت على النقد الصيني التقليدي منذ حقبة الدول المتحاربة (حوالى 475ـ221 ق.م.). أخبر منسيوس تسيان تشو منغ «بأن على مؤول القصيدة أن لا يدع الكلمات تحجب النص، أو النص يحجب القصد، فالعودة المتقصية إلى القصد الأصلي بفهم متعاطف هي الطريقة المطلوبة»[252]. مع دعوة منسيوس إلى «العودة إلى القصد الأصلي» الملقاة على عاتق المؤول بوصفها في الوقت ذاته مهمة التأويل وقياسه،

---

(252) *Mencius*, ix.4, p. 377.

يكون قد وضع نهاية للاستخدام العشوائي للشعر الذي مورس في حقبة سابقة. وهو ما يشير بحسب غو إلى «ظهور الشعرية» في التقليد الأدبي الصيني، بالرغم من أن منسيوس نفسه يؤول أبياتًا من **كتاب الشعر** بعشوائية لا تقل في الغالب عن تلك التي مارسها أسلافه[253]. وهكذا، فإن القصيدة ومعناها بالنسبة لمنسيوس محكومان بقصد الشاعر، والقارئ الجيد الذي «**يعرف الصوت**» (zhiyin) يُفترض به أن لا يسمح لقراءته بانتهاك النص ومعناه الأصلي، بل عليه أن يسترد صوت الشاعر الأصلي كما هو منقوش في القصيدة.

غير أن مشكلة تنشأ عندما لا تدعم القصائد ومعانيها الظاهرة أو مقاصد مؤلفيها دعمًا ميسّرًا القيم الأخلاقية التي يفضل المعلِّقون والشرّاح الكونفوشيوسيون أن يتولى كل الأدب المعتمد نقلها. وكما يتوقع المرء من أي مختارات من الأغاني القديمة، يحتوي **كتاب الشعر** عددًا كبيرًا من القصائد التي تتعامل مع بهجة الحب وألمه، ومثل هذه القصائد لا تصلح لقراءة أخلاقية. والمثال الدال على طبيعة المنتخبات في أي مناقشة لـ **كتاب الشعر** هو الأغنية الأولى فيها «غوان جو» (Guan ju)، وهي أغنية حب، ربما تكون أغنية زواج، نَسج حولها الشرّاح الكونفوشيوسيون طبقة ثقيلة من التفسيرات الأخلاقية والسياسية المفصلة. لننظر في النص عبر ترجمة حرفية:

---

(253) Gu Jiegang, «The Place of the *Book of Poetry* during the Period of the Spring and Autumn and the Warring States,» in *Gu shi bian*, 3:363.

غوان، غوان، تصيح صقور الأسماك
على جزيرة في النهر.
الفتاة الجذابة الطيبة،
يحب السيد المهذب مغازلتها.
تنمو نباتات الماء عالية وخفيضة،
يسارًا ويمينًا نُمسك بها.
الفتاة الجذابة الطيبة،
يقظة أو نائمة هو يسعى إليها.
يسعى إليها من دون طائل،
ويفكر بها في اليقظة والمنام،
يشتاق إليها، وفي شوقه
يتقلب طوال الليل.
تنمو نباتات الماء عالية وخفيضة،
يسارًا ويمينًا نجمعها.
الفتاة الجذابة الطيبة،
نحييها بالقانون والعود.
تنمو نباتات الماء عالية وخفيضة،
يسارًا ويمينًا نختارها.
الفتاة الجذابة الطيبة
نهلل لمقدمها بالجرس والطبل[254].

اختار كونفوشيوس نفسه أن يعلق على هذه القصيدة، وتعليقه يوحي بالكرم المتعالي الذي لا بد من أنه راود المعلم الكبير عندما

(254) *Mao shi*, 5b–6b, in *Shisan jing zhushu*, 1:273–274.

ابتسم وهو يطّلع على هذه الأغنية الصغيرة الخالية من الضرر التي يوجد فيها كما شهد الأستاذ: «فرح من دون تهتك، وحزن من دون إيقاع الأذى بالنفس»[255]. وهو ما يعني أن العواطف المُعبّر عنها هنا مقبولة ومناسبة، مروّضة ومعتدلة، تحت سيطرة كافية ومريحة بالقياس مع الفكرة الكونفوشيوسية عن اللياقة. وبينما التقط المعلقون والشرّاح المتأخِّرون اقتراح العاطفة المنضبطة وتوسَّعوا به إلى قراءة مفصلة، صار الخط الأخلاقي يتعزز في التأويل الذي فهم القصيدة إما كنقد للسلوك غير اللائق للملك كانغ (Kang) وزوجته الملكة (القرن الحادي عشر ق.م.) بإقامتهما مثال الغزل اللائق، وإما على العكس، تقريظًا لفضائل الملكة زوجة الملك وين (المتوفى في عام 1027 ق.م.). والقصيدة وفق شارحَينِ من الهان هما ماو هينغ (Mao Heng) وزينغ تسوان (Zheng Xuan) (127-200) تتناول «الفضيلة الأخلاقية للملكة» كونغ ينغدا (Kong Yingda) (574-648) من سلالة تانغ وتُطوّر فكرة مفادها:

> تعبّر 'غوان جو' عن فكرة أن ما يسعد الملكة هو متعة العثور على الفتاة الطيبة النقية لسيّدها، وما يهمها هو قلقها بسبب الحرص على تقديم سيدات لائقات إلى السيد وأن لا يغلب عليها الفخر بجمالها هي، وما يحزنها أن السيدات في الأماكن المعزولة والمجهولة لا يصل خبرهنَّ إليها. فرغبتها هي العثور على الفاضلات والموهوبات والدفع بهن جميعًا إلى خدمة الملك، وهي تتجشم أشد العناء وتفكر كثيرًا بهذا الأمر، وهي لا تريد أبدًا أن تؤذي الطيبات. هذا هو معنى «غو جو» (Gu ju)[256].

(255) *Lunyu*, iii.20, p. 62.

(256) *Mao shi*, 5a–b, in *Shisan jing zhushu*, 1:273.

نجد عند مقارنة هذا التعليق مع القصيدة نفسها أن مثل هذه القراءة لا يربطها إلا القليل بالنص الفعلي، لكن هناك صلة وثيقة تربطها مع فلسفة كونفوشيوس الأخلاقية والسياسية. في هذا التفسير، تصبح أي عاطفة جامحة ضربًا من الخلاعة. «عندما يبالغ الرجل في حب المرأة يصبح داعرًا، وعندما تتجاوز المرأة حدود اللياقة في السعي إلى الحظوة لدى الرجل تصبح فاجرة في جمالها»، حتى عندما تظهر تلك العاطفة في سياق علاقة زوجية بين الزوج وزوجه[257]. قد يذكرنا هذا بالرأي المسيحي المتزهد الذي يرى أن الولع بحد ذاته خطيئة، بالرغم من توخي العذر للمتزوجين إن كان موجهًا على نحو لائق نحو الإنجاب. يلاحظ كلايف ستابلز لويس (C. S. Lewis) أن مثل هذا «الحب الجامح بحسب الرأي القروسطي شرير بحد ذاته، **ولا يقلل من شرّه أن يكون موجهًا إلى زوجتك**...*omnis ardentior*) *amator propriae uxoris adulter est*)، أي إن حب الرجل الجامح حتى لزوجته هو ضرب من الزنا»[258]. صقور الأسماك، بحسب الشراح الكونفوشيوسيين، متحابة لكنها تعيش متباعدة، وهم يقدمون استهلالًا (xing) استعاريًّا مناسبًا لموضوع القصيدة، يتحدد بالعلاقة اللائقة بين الملك ومليكته. يدَّعي الشراح أن الملكة الفاضلة، لأنها راضية بعزلتها كالطيور الطيبة الجاثمة على أعشاشها، ولأنها تتمنع عن التمادي في الحميمية مع زوجها، تقدم قدوة حسنة تساهم في تشكيل النظام الأخلاقي للعالم.

---

(257) Ibid., 5b.

(258) Lewis, *The Allegory of Love*, pp. 14–15.

عندما يحرص الزوج على الالتزام بالفصل بين الجنسين، سيبقى الأب والابن متقاربين. وعندما يبقى الأب والابن متقاربين، فإن الملك ووزيره سيتبادلان الاحترام. وعندما يتبادل الملك ووزيـره الاحترام، فإن كل مجريات المحكمة ستكون منظمة عادلة. وعندما تكون كل مجريات المحكمة منظمة وعادلة، فإن قوة إحسان الملك ستشكل العالم بأسره[259].

يدعو التركيز على الأثر الأخلاقي - السياسي لمثل هذه الأغنية القصيرة بالفعل إلى العجب، وبالنسبة إلى الكثير من القراء الحديثين يبدو مثل هذا التأويل مملًا ومبالغًا فيه ولا ضمان لصحته إطلاقًا.

يعدّ معظم أساتذة الصينيات الغربيين الميراث الطويل للتفاسير الأخلاقية «أمثوليًا»، ولا يروق لهم. لكن المفارقة أن العديد منهم أخفقوا في الخروج من الظل الهائل لهذا التقليد التفسيري بالرغم من أنهم حاولوا ذلك بوعي. بين المترجمين الأوائل، على سبيل المثال، رأى جيمس ليغ (James Legge) أن الرأي التقليدي في القصيدة «لا يستحق المناقشة»، أي تحديدًا فكرة أن «موضوع هذه المقطوعة هو الملكة زوجة وين، وأنها تحتفي بتحررها من الغيرة وتوقها إلى أن تملأ قصر حريمه بنساء فاضلات». بالرغم من ذلك أثرت الشروح التقليدية في ترجمة ليغ التي جاء المقطع الأول فيها كما يلي:

أصغ! صوت صقور الأسماك هناك في جزيرة النهر الصغيرة يعبّر عن فرحها! ومنه تذهب أفكارنا إلى تلك السيدة الشابة، المتواضعة الفاضلة، التي تشيح عن إظهار نفسها. أين سنجد قرينة بكل هذا الجمال والفضيلة لتشارك أميرنا حاله؟[260].

---

(259) *Mao shi*, 5b, 1:273.

(260) Legge, trans., *The She King or the Book of Ancient Poetry*, p. 59.

بالمقارنة مع النسخة الأكثر حرفية التي أوردتها آنفًا، يصبح جليًّا أن «الفتاة» تصبح «تلك السيدة الشابة» و«السيد المهذب» (كلمة *junzi* تعني «الرجل المحترم») تصبح «أميرنا». لا توجد أي إشارة في النص الأصلي إلى أن السيدة «تشارك أميرنا حاله»، وهو أمر غير مبرر تمامًا ما لم نفترض أن «موضوع القطعة أميرة وين».

وبالمثل يذهب الأب س. كوفرير (S. Couvreur) في ترجمتيه القصيدة إلى الفرنسية واللاتينية، إلى افتراض أن «سيدات القصر كن يغنينها في مديح الملكة»: (Les femmes du palais chantent les vertus de Tai Séu, épouse de Wênn wâng). وهكذا، نجد أن المقطع الأول في نسخته الفرنسية يبدو هكذا:

«Les ts'iu kiou (se répondant l'un à l'autre, crient) kouan kouan sur un îlot dans la rivière. Une fille vertueuse (T'ai Seu), qui vivait retire et cachée (dans la maison maternelle), devient la digne compagne d'un prince sage (Wenn wang)»(261).

هنا توصف السيدة الفاضلة بأنها تختفي في دار أمها، وعبارة («devient la digne compagne d'un prince sage») شأنها شأن عبارة ليغ «تشارك أميرنا حاله» («to share our prince's state») مدينة إلى التفسير التقليدي بما هو أكثر من كلمات القصيدة الفعلية.

يميل أساتذة الصينيات في القرن العشرين، وهو قرن أكثر حساسية للقيمة الأدبية لـ كتاب الشعر، إلى رفض العقلنة

---

(261) Couvreur, *Cheu King: Texte chinois avec une double traduction en français et en latin*, p. 5.

الأخلاقية في الشروح التقليدية. في ترجمة برنهارد كارلغرين (Bernhard Karlgren) النثرية وتاريخها (1942-1946)، نراه يحرص على أن يتوخى «أقصى ما يمكن من الحرفية». وبهذا ساهم مساهمة كبيرة في تعزيز الميل إلى قراءة **كتاب الشعر** بوصفه منتخبات من الشعر الصيني المبكر تكمن قيمتها في ذاتها من دون حاجة إلى كل تلك الزخارف الأخلاقية الكونفوشيوسية. يحاول آرثر والي (Arthur Waley) الذي ظهرت ترجمته في عام 1937، أن يعزل المنتخبات عن كونفوشيوس، مجادلًا في أن «الأغاني 'كونفوشيوسية' فعلًا، بمعنى أن كونفوشيوس (الذي عاش حوالى 500 ق.م.) وأتباعه قد استخدموها نصوصًا في الوعظ الأخلاقي كما استخدم المعلمون الإغريق هوميروس. ولا سبب يدعونا إلى افتراض أن لكونفوشيوس يدًا في تشكيل المجموعة»[262]. والإشارة إلى استخدام هوميروس غاية تعليمية جديرة بالملاحظة، كما هي إحالته اللاحقة إلى القراءة الأمثولية للكتاب المقدس. لذلك، فإن ترجمة والي تحاول أن تخلّص القصيدة من التعليقات التقليدية وتحذو من كثب حذو كلمات النص الأصلي.

ويتضح الفرق بين الترجمات الأقدم عهدًا وتلك الأحدث عهدًا عندما نقارن المقطع الأول في ترجمَتي والي وكارلغرين مع ترجمتَي ليغ وكوفرير اللتين اقتبسناهما آنفًا. ها هي ذي أولًا ترجمة والي:

'حسناء، حسناء' تصيح العقبان الطائرة
على الجزيرة في النهر.

(262) Waley, trans., *The Book of Songs*, p. 18.

جميلة هي السيدة النبيلة،
عروس مناسبة لسيدنا[263].

وما يلي ترجمة كارلغرين:

«كوان كوان» (يصيح) طائر التسوكيو،
على الجزيرة الصغيرة في النهر،
الفتاة الجميلة الطيبة، قرينة حسنة لسيدنا[264].

كلتا النسختين قريبة من المعنى الحرفي للنص، بالرغم من أن تعبير «السيدة النبيلة» الذي يستخدمه والي وكلمة «سيد» في النسختين قد يبدوان أكثر سموًّا من الكلمات الأصلية في الصينية (شونو shunü وجونتسي junzi). ولكن لا وجود لإيحاء بوجود قرينة ملكية وفضائلها الأخلاقية. يقرّ والي في ملحق عن «التأويل الأمثولي» بأن الأمثلة واستخدام القصائد «لأغراض اجتماعية وتربوية متنوعة، وهي مما لا علاقة له مع غرضها الأصلي» قد ساعدا في الحفاظ على هذه القصائد، خصوصًا قصائد الحب التي «لا يمكن أن تستخدم للنصح الأخلاقي إلا إذا جرى تأويلها على نحو أُمثولي». ثم يلاحظ أن التأويل الأمثولي لا يقتصر على الشراح الصينيين التقليديين: «هنالك أجزاء من كتابنا المقدس قد فُسّرت بطرق مشابهة، خصوصًا نشيد الأناشيد وبعض المزامير المعينة». وهو يحيي «التطورات الهائلة» في الدراسات الصينية منذ ترجمة مارسيل غرانيه (Marcel Granet) الفرنسية في عام 1911 لبعض

---

(263) Ibid., pp. 81-82.

(264) Karlgren, trans., *The Book of Odes*, p. 2.

أغاني الحب، لأن ترجمته رفضت التفسيرات التقليدية وتمكنت من اكتشاف «الطبيعة الحقيقية» لهذه القصائد[265]. ويجب أن أضيف أن ما حدث منذ نهاية الصين الإمبراطورية في بداية القرن العشرين أن قراءة أغاني الحب في **كتاب الشعر** بوصفها قصائد حب، أي نصوصًا أدبية من دون معان خفية ذات دلالة أخلاقية وسياسية كتلك التي قدمها الشراح الكونفوشيوسيون تقليديًّا، هي أيضًا الطريقة الدالة التي يقارب بها القراء الصينيون هذا الكتاب القديم في الأزمنة الحديثة.

يميل الأكاديميون والنقاد إلى النظر في الشروح بوصفها تماديًا أخلاقيًّا وسياسيًّا في التأويل، يُفرض فرضًا على الشعر من دون اعتبار لمعناه الأدبي أو قيمه الجمالية. وكما عبر عن الحالة تشي هوا وانغ (C. H. Wang)، فإن «ميل دراسات الشيه تشنغ (Shih Ching) التقليدية إلى فرض الأمثولية تشويه مكشوف لهذه المنتخبات الكلاسيكية، تشويه لكل من طبيعتها الأصلية وللتعريف الأصلي للشيه عمومًا»[266].

يجادل وانغ مطبقًا نظرية ميلمان باري (Milman Parry) وألبرت لورد (Albert Lord) عن صياغة الشعر الشفاهية على الكلاسيكيات الصينية في أن القصائد القديمة المدونة في **كتاب الشعر** قد وُضعت وانتقلت على نحو شفاهي أصلًا، وفيها تمثل مجموعة متنوعة من العبارات أو «الصياغات» الجاهزة، أجزاءً مكوّنة مهمة، وفي أن أول

(265) *The Book of Songs*, pp. 335, 336, 337.

(266) Wang, *The Bell and the Drum*, p. 1.

تعريف للشي أو الشعر، كما نرى في **كتاب الوثائق**، يربط الشعر مع الموسيقى والرقص بوضوح. قد يصح النقاش في مدى نجاح وانغ في تطبيق النظرية التي وضعها باري ولورد على منتخبات الشعر القديم، لكن دراسته للكلاسيكيات الصينية بوصفها شعرًا يقيد الصياغات الجاهزة (Formulaic) في تقليد شفاهي تعدّ أيضًا امتدادًا لميل عام في الدراسات الصينية خلال ثلاثينيات القرن العشرين وأربعينياته ـ ابتداءً من عمل غو جيغانغ وزينغ زينديو إلى وين ييدو (Wen Yiduo). وهذا نتاج مهم اتخذ لنفسه توجهًا في دراسات الشي جنغ يختلف عن الميل نحو فرض الأمثولية في الكثير من الشروح التقليدية.

ولكن هل نستطيع تصنيف التقليد الكونفوشيوسي في الشرح بأنه تأويل أمثولي؟ هل هنالك وجود للأمثولة في الأدب الصيني؟ إذا كانت الأمثولة تفترض مسبقًا التعالي على المستوى الحرفي باتجاه مستوى مختلف من الحضور الميتافيزيقي، وتشير إلى ما هو مجرد، لامرئي، روحاني بطبيعته، هل يصح القول إن كل هذه أمور يتعذر تصورها ولا مجال لقبولها في السياق الصيني؟ عند النظر في الطرق المحتملة للإجابة عن هذه الأسئلة، علينا أن نستعيد مرة أخرى تعريف كوينتليان الأساس: «الأمثولة، التي تترجم في اللاتينية إلى (inversio)، إما أنها تقدم شيئًا في كلماتها وآخر في معناها، وإما أنها بخلاف ذلك تقدم شيئًا مضادًّا تمامًا لمعنى الكلمات»[267]. لاحِظ أن كوينتليان لا يحدد أن ما يُقال وما يُقصد من معنى،

(267) Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII.vi.44, 3:327.

أو الحامل (vehicle) والمحمول (tenor)[◆] لاستعارة ممتدة (extended metaphor) (وهي طريقة أخرى لتعريف الأمثولة)، ينتميان بالضرورة لعالمين متضادين، عالم الواقع التاريخي الملموس مقابل عالم الحقيقة الروحية المجرد. فما يُقال وما يُقصد يمكن أن يكونا أيَّ شيئين من نوعين مختلفين مهما كان نوعاهما[268].

مناقشة كوينتليان مع أمثلتها الكلاسيكية لا تدع مجالًا للشك في هذا. وهو في اختباره الأدوات الفنية المستخدمة لتحقيق تأثير النكتة يقتبس ملاحظة شيشرون (Cicero) المازحة عن ماركوس كايليوس (Marcus Caelius) في أن «يمناه قوية، لكن يسراه ضعيفة». ويعني شيشرون بها أن كايليوس كان «أقدر على توجيه التهم منه على الدفاع عن زبونه ضدها». هنا تمثل اليد اليمنى التي تمسك بالسيف الهجوم أو توجيه التهم، بينما تمثل اليد اليسرى التي تحمل الدرع القدرة على الدفاع. يحيل الحامل والمحمول كلاهما إلى هذا العالم، ويشيران إلى شخص واقعي وقدراته، مع ذلك يعدّ كوينتليان هذا مثالًا على «الأمثولة في استخدام [شيشرون] للظرف»[269]. بعد أن يقدم كوينتليان تعريف الأمثولة المقتبس آنفًا، يورد بعض الأمثلة لإضاءة

(◆) مصطلحا الحامل والمحمول مصطلحان استخدمهما ريتشاردز في كتابه **فلسفة البلاغة** بمعنى المستعار له والمستعار منه.

(268) يلاحظ كوينتليان أن: «الاستعارة المتواصلة تتطور إلى أمثولة» (Ibid., IX.ii.46, 3:401). قارن مع سوسي: «الأمثولة بالمعنى التقني والوثني *sit* - *venia verbo* - للبلاغيين القدماء تقول شيئًا وتعني آخر مهما كان الشيء الذي يُقال أو الشيء الذي يُعنى». *The Problem of a Chinese Aesthetic*, p. 28.

(269) Quintilian, *Institutio Oratoria*, VI.iii.69, 2:477.

ما يعنيه. الأول من غنائية هوراس (Horace) التي «تشبِّه الدولة بالسفينة، والحروب الأهلية بالعواصف، والسلم وحسن الطويّة بالملاذ الآمن»[270].

النوع الثاني من الأمثولة، أي تلك التي يكون فيها ما يُقصد «في تضاد تام مع معنى الكلمات»، ولا صلة لها بالفلسفة المتعالية أو اللاهوت البتة، بل هي تنطوي، كما يقول كوينتليان، على «عنصر تهكم، أو ما يسمِّيه بلاغيُّونا بالإيهام (illusio)» أي العبارات التهكمية التي «تذم بما يشبه المدح وتمدح بما يشبه الذم»[271]. ولأنها في الواقع شديدة القرب من أسلوب المغايرة والسخرية والاستهزاء، لا يعدّها بعض الكتاب أصنافًا من الأمثولة، بل مجرد مجازات، «ذلك لأنهم يجادلون بنباهة أن الأمثولة تتضمن عنصر غموض، بينما في هذه الحالات كلِّها يكون المعنى تام الوضوح»[272]. بالنسبة إلى كوينتليان والتقليد البلاغي القديم الذي يمثله، لا ترتبط الأمثولة بمعنى روحي (sensus spiritualis) ميتافيزيقي أو لاهوتي.

حتى في المفهوم المسيحي للأمثولة، لا يقع الحرفي والأمثولي بالضرورة على مستويين دلاليين مختلفين أيضًا. فالتأويل القروسطي

---

(270) Ibid., VIII.vi.44, 3:327.

(271) Ibid., VIII.vi.54-55, 3:333.

هنالك العديد من القصائد في المنتخبات يفهمها المعلقون على أنها تهكمية أساسًا، إما للمدح وإما للقدح بأسلوب كلام غير مباشر. من أجل مناقشة مفصلة لهذا النمط التهكمي في المدح والقدح في كتاب الشعر وعلاقته بالأمثولة، انظر:
Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic*, pp. 91-96.

(272) Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII.vi.58, 3:335.

الرباعي للكتاب المقدس، كما يلاحظ مورتن بلومفيلد (Morton Bloomfield) لا يدفع المعنى الروحي بعيدًا من الحرفي إلى مستوى مختلف كليًّا عن الحضور المتعالي أو الميتافيزيقي.

> لا يشير المستوى الأخلاقي أو الرمزي، على سبيل المثال، إلى واقع آخر تكشف عنه الكلمات، بل هو يُرى في **المعنى نفسه**. عندما يعرض إسحق فضيلة الطاعة وهو يتمدد بمحض إرادته على المذبح استجابة لأمر أبيه، فإن المعنى الرمزي موجود في صُلب المستوى الابتدائي للمعنى: الطاعة لأمر الأولياء. فضلًا عن ذلك، فإن المعنى الأمثولي (أو معظمه) في أمثولة التشخيص (personification-allegory) يوجد في المعنى الحرفي نفسه. عندما تظهر السيدة الكنيسة المقدسة في **الخطوة 1** (*Passus I*) من النص B من **بيرز بلاومان** (*Piers Plowman*)، لا تكون أهميتها الأمثولية هي نفسها الأهمية التي توليها المسيحية لما تمثله الكنيسة المقدسة، إنها هي الكنيسة المقدسة ماثلة في المكان والزمان[273].

ربما كانت رمزية القربان المقدس (Eucharist) في الغرب هي أفضل ما يمثل أمثولة اللاهوتيين، وفيه لا تُفهم الخمرة والخبز على أنهما طعام حقيقي على الإطلاق، ولكنهما يمثلان دم المسيح وجسده، حيث لا يستخدم الدم والجسد بمعناهما الجسدي المعتاد. «لا فائدة في الخبز المادي لأولئك الذين يتناولونه، ولو كانت الطريقة التي يتناولونه بها لا تنطوي على إساءة للرب». كما يقول

(273) Bloomfield, «Allegory as Interpretation,» *New Literary History*, vol. 1 (Winter 1972), p. 313.

الأمثولي الكبير أوريجين: «ما فيه فائدة لهم هو الكلمة التي تقال على الخبز». وأوريجين هنا، بالرغم من أنه لا ينكر فعالية السرّ المقدس (sacrament) بوصفه كذلك، يؤكد من دون شك الأهمية الروحية للقربان المقدس التي ترفعه فوق الأشياء المادية التي يُؤدى بها الطقس. وكما يلاحظ دانييلو، «هنالك تأكيد لا لبس فيه على أن تناول الطعام الروحي أرقى من المادي»[274]. مع ذلك، فإن أي طقس بصفته طقسًا لا بد من أن يمتلك معنى رمزيًا يتجاوز الشكل المادي للسرّ المقدس. وهو أمر يصح بالتأكيد على القربان المقدس، ولكن ألا يصح أيضًا على الطقوس الصينية القديمة التي تكلم عليها الأساتذة الكونفوشيوسيون مرارًا؟ هل الطقوس الصينية ملموسة ومادية على نحو بحت؟ من المؤكد أن كونفوشيوس لم يعتقد بهذا. وقد حذّر، كأنما هو توقع سؤالنا، من الفهم الحرفي للطقوس والموسيقى بوصفها لا تعدو عدّة مادية في المواكب الطقسية، حين طرح هذا السؤال البلاغي: «عندما نقول 'الطقوس، الطقوس'، فهل نحن نتكلم حصرًا على اليشم والحرير؟ عندما نقول 'الموسيقى، الموسيقى'، فهل نحن نتكلم حصرًا على الأجراس والطبول؟»[275]. بالنسبة إلى كونفوشيوس يقع معنى الطقوس والموسيقى ما وراء الشكل المادي للطقس، إذ لا يتعلق الأمر باليشم والحرير، أو بالأجراس والطبول. يرى كونفوشيوس أن الكمال الأخلاقي ممكن على وجه التحديد لأننا نستطيع أن نستمد معنى رمزيًا، وليس ماديًا، من الشكل

(274) Daniélou, *Origen*, pp. 64–65.

(275) *Lunyu*, xvii.11, p. 375.

الملموس للطقس. ومن الواضح أن مكافئ هذه القدرة على التجريد، أو القدرة نفسها، هو الأساس لكل عملية رمزية للغة، وكذلك للفهم الأمثولي للنصوص، فالسؤال المناسب الذي يمكن أن نستقصيه لا يتعلق بكون الطقس الغربي رمزيًّا بينما الطقوس الصينية ليست كذلك، ولكن ما هي المحتويات المختلفة التي يمكن أن تعبر عنها الأشكال الطقسية في التقاليد الثقافية المختلفة؟

الأمثولة ودخول السياق التاريخي

يمكن بالتأكيد أن يُقرَأَ نص لا يُقصَدُ منه معانٍ أمثولية قراءة أمثولية، وهذا الأمر يصح في الصين كما يصح في الغرب. وحين يجادل بعض الأساتذة في إنكار إمكان الأمثولة في الشعر الصيني فهم يرون أن الأغاني القديمة في **كتاب الشعر** ليست أمثولية بحد ذاتها، ويمكن الرد على هؤلاء بأن هذا الأمر ينطبق على ملحمتي هوميروس أيضًا. يؤكد إريك أويرباخ (Erich Auerbach) أن «القصائد الهوميرية لا تخفي شيئًا، ولا تحتوي على تعاليم أو معان ثانية سرية... لقد حاولت التوجهات الأمثولية اللاحقة أن تجرب فنونها التأويلية معها من دون فائدة. فظلت تقاوم أي تعامل كهذا، وبقيت التأويلات مفروضة وغريبة لا تتبلور في عقيدة موحدة»[276]. ومن الجلي أن هذه فكرة حديثة، ولكن في الأزمنة الإغريقية القديمة، كما يلاحظ جون ويتمان، «بالرغم من أن هوميروس نفسه لم يكتب عملًا أمثوليًّا، فإن منظوره الثنائي الذي يقدم الآلهة في تعاملها مع البشر ظل يعزز الميول

(276) Auerbach, *Mimesis*, pp. 13-14.

النظامية المبكرة لتقليدين أمثوليين، أولهما يسعى إلى تحليل مكونات العالم المقدس، والثاني يسعى إلى صياغة لفظية لمقولات العالم الإنساني»[277]. ويصح الشيء نفسه على الكتاب المقدس أيضًا. يجادل ستيفن بارني (Stephen Barney) «ما دام التأويل الأمثولي مسألة استجابة نقدية لا أمرًا يتعلق بالطبيعة الداخلية للعمل»، فإن التفسير الأمثولي للكتاب المقدس لا تربطه مع طبيعة النصوص التوراتية إلا علاقة واهية: «هنالك القليل، إن وجد شيء أصلًا، مما يتصل بالأمثولة في الكتاب المقدس، ومعظم التأويل الأمثولي التوراتي لا يستند إلى الطبيعة الأمثولية الفعلية للكتاب المقدس»[278]. بالرغم من ذلك، كما تُظهر التأويلات الأمثولية لهوميروس والكتاب المقدس بوضوح، لا يوجد ما يمنع أجيالًا من المؤولين من قراءة النص بوصفه أمثولة، قد لا تكون أمثولة مؤلفة بوعي، لكنها زاخرة بمستويات مختلفة من المعنى بالرغم من ذلك.

السؤال إذًا: هل الشروح الصينية التقليدية على **كتاب الشعر** أمثلة على التأويل الأمثولي؟ وهل يقرأ هؤلاء الشرّاح معانيَ أخلاقية وسياسية في النصوص الشعرية التي تقاوم مثل هذه المصادرة الأُمثولية؟ يؤكد فرانسوا جوليان بأن الشراح الصينيين بالرغم من تصديهم لمهمة إضفاء الشرعية على **كتاب الشعر** باعتباره جزءًا من المعتمد وسعيهم «إلى معنى آخر في قلب النص الشعري»، فإن ذلك المعنى الآخر «لا يشير إلى **مستوى آخر**، كما في الأمثولة

(277) Whitman, *Allegory*, p. 14.

(278) Barney, *Allegories of History, Allegories of Love*, pp. 41, 43.

الإغريقية، بل هو مستخلص كليًا من الإحالة السياقية والتاريخية التي تُعزى لكل قصيدة»[279]. ويصح القول إن الكثير من التأويل الصيني التقليدي يحاول أن يضع القصائد في سياق تاريخي، مجادلًا على سبيل المثال أن أغنية الحب «غوان جو» التي اقتبسناها آنفًا، تمتدح فضائل شخصية تاريخية محددة هي زوجة الملك وين. ولكن اختبارًا دقيقًا يُظهِر أن مثل هذا السياق لا يعدو كونه وسيلة إلى غاية، لا الغاية نفسها. ويمكننا أن نثير عددًا من الأسئلة. لماذا تحتاج النصوص في **كتاب الشعر** إلى وضعها في سياق في المقام الأول؟ ما هي حالة القصائد قبل أن «تُزج في سياق»؟ من الذي أدخل القصائد في سياق؟ وكيف؟

في حالة **كتاب الشعر**، كانت الغاية من دخول السياق بوضوح هي تبرير قبول هذه المجموعة القديمة من الأغاني في المعتمد، تمامًا مثلما في حالة نشيد الأناشيد الذي تم إنتاج قراءات أمثولية مفصلة للدفاع عن قبوله في المعتمد وتبرير ضمه إلى الكتاب المقدس. ففي تراث الشروح الصينية كان الغرض النهائي من إدخال قصيدة في سياق شبه تاريخي يتجاوز مجرد النظر إليها بوصفها ضربًا «من اللمحة الحرفية» إلى الماضي، كان بالأحرى يهدف إلى تحويل القصيدة إلى نموذج دالّ على اللياقة والسلوك الحسن، شيء يحمل أهمية أخلاقية ـ سياسية استثنائية، كما رأينا في التعليقات على «غوان جو»، الأغنية الأولى في المنتخبات. ومجموع تعليقات كونفوشيوس نفسه على **كتاب الشعر** أخلاقي أكثر من كونه تاريخيًّا في نهاية المطاف.

---

(279) Jullien, *Detour and Access*, p. 57.

وأهم من ذلك أن الماضي الذي أُدخلت القصائد في سياقه ليس أي جزء من التاريخ، بل هو النموذج الأسطوري أو المثال المُحتذى للتاريخ نفسه، المتمثل بحقبة حكم الملك وين الذي كان المؤسس لثقافة باهرة عدّ كونفوشيوس نفسه حاميًا لها وباعثًا لأمجادها معًا[280]. كان كونفوشيوس يعتقد أن رخاء الدولة يعتمد على اتِّباع طريق الملك وين، والعودة إلى التقيّد بالطقوس التي وُضعت في العصر الذهبي المفقود. ولقد أصبح هذا الاعتقاد الإطار النهائي الذي تحتكم إليه الشروح التقليدية، المبدأ الذي اهتدى به المعلِّقون والشراح الكونفوشيوسيون في قراءتهم الشعر القديم. وكما عبّرت المقدمة الكبرى لـ **كتاب الشعر**: «استخدم الملك القديم الشعر لتنظيم علاقة لائقة بين الأزواج والزوجات، لغرس التقوى في نفوس الأبناء واحترامهم لمن هم أكبر منهم، لتقوية العلاقات البشرية، لاستكمال التعليم والتأثير الحسن، وضبط العادات الاجتماعية»[281]، لذلك يمكننا أن نخلص إلى أن مثل هذا الدخول في سياق هو استراتيجية تأويلية استخدمها الشراح الصينيون لتبرير قبول **كتاب الشعر** في المعتمد، وهي استراتيجية

---

(280) انظر: Confucius, *Lunyu*, iii.14.

«وقد رأيتُ السلالتين السابقتين كلتيهما، فإن للـ 'زو' (Zhou) ثقافة غزيرة، وأنا أتبع الـ 'زو'» (ص 56) و(ix.5): «عندما حوصر الأستاذ في كوانغ، قال: الآن وقد ذهب الملك وين (Wen)، ألا توجد **الثقافة** (وين wen) معي هنا؟ إذا شاءت السماء أن تُدمر هذه الثقافة، ما الذي يستطيع هؤلاء الناس في كوانغ أن يفعلوه بي؟» (ص 176).

(281) *Mao shi*, 2c, 1:270.

تربط القصائد بتاريخ مثالي يجسد كل الأساسيات في تعاليم كونفوشيوس الأخلاقية»[282].

لننظر في أمثلة أخرى من كتاب الشعر ترينا كيف أطّر الشراح التقليديون تأويلاتهم الأخلاقية والسياسية في سياق شبه تاريخي، وما أثر مثل هذا الإدراج في سياق توجيه قراءة القصائد؟ سنركز على العلاقة بين اللغة الفعلية للقصيدة وتأسيس سياق تاريخيٍّ لها من أجل كشف طبيعة الشروح. مثالنا الأول هو القصيدة رقم 23 في نص ماو (Mao):

هنالك ظبي ميت في الحقول،
يلفه الفتى بفروع الأسل البيض.
هنالك فتاة تتوق إلى الربيع،
الفتى الوسيم يلاحقها بغوايته.
هنالك شجيرات صغيرة في الغابات،
غزال ميت في الحقل،
يلفه الفتى بفروع الأسل البيض.
هنالك فتاة حسناء كحجر اليشم.
مهلًا، خفف الخطو وكن لطيفًا!
لا تلمس منديلي.
لا تثر عواء الكلب[283].

---

(282) يجادل سوسي أيضًا في أن التاريخ الذي تشير إليه المقدمة الكبرى مثالي أكثر منه واقعي: «حتى لو كانت المقدمة الكبرى عاجزة عن تأسيس تأويلها في تاريخ سابق، فإنها تعيد توجيه التأويل نحو تاريخ متواصل، تاريخ القراءة النموذجية». انظر: *The Problem of a Chinese Aesthetic*, p. 149.

(283) *Mao shi*, 24c-25a, 1:292-293.

يمكننا إذا ما قرأنا القصيدة من دون شروحها التقليدية، أن نشكل صورة عقلية لصياد شاب يلف الظبي والغزال اللذين قتلهما في الحقول ويأتي بهما هدية لمحبوبته. عندما يلتقيان تتوسل إليه الفتاة أن يكون هادئًا، لخشيتها من أن يعوي كلب العائلة وينبه الجميع. تحتوي النسخة التقليدية من كتاب الشعر على ملاحظات افتتاحية تُعْرف باسم «المقدمات الصغرى»، وكل واحدة من هذه المقدمات تضع الخطوط العريضة التي يستهدي بها الفهم، وفي ضوئها كتب الشراح اللاحقون حواشيهم على كل مقطع لتأويل النص إجمالًا، فنجد في «المقدمة الصغرى» للقصيدة 23 ما يلي:

> «هنالك ظبي ميت في الحقول». يعبّر هذا البيت عن النفور من إفساد الطقوس. عندما كان العالم في حالة فوضى استغل المستأسدون مفتولو العضلات الناس وساد الفجور في كل مكان. لكن أولئك الذين كانوا متأثرين بالمثال الحسن للملك وين ظلوا يشعرون بالنفور من إفساد الطقوس بالرغم من أنهم عاشوا في عالم فوضوي[284].

القصيدة نفسها لا تقول شيئًا بالطبع عن الملك وين وعن الطقوس، و«النفور» الذي يقع عليه تأكيد كبير في التعليق، يبدو كلمة موغلة في الغرابة عند قراءة الأبيات الثلاثة الأخيرة. قد يكون الشاب يمارس غزلًا للتقرب، وربما بالغ في أشواقه بعض الشيء، لكن الأبيات الأخيرة التي تقولها الفتاة تكاد لا توحي بأي شعور قوي بالكراهية أو النفور. في الواقع، ليس من المستغرب في قصائد الحب العثور على مثل هذا التوبيخ اللطيف الذي يدَّعي الجدية للمحبوب.

---

(284) Ibid., 24c, 1:292.

إذا أخذنا مثالًا آخر من الكلاسيكيات الكونفوشيوسية نفسها، القصيدة 76 المعنونة «رجاءً، زونغزي» (Please, Zhongzi) نجد تنويعًا على هذا التقليد يقطع شوطًا في تفسير السبب الذي يدعو الفتاة في القصيدة إلى أن تطلب من عاشقها أن لا يقترب كثيرًا:

رجاء، زونغزي،
لا تتسلل نحو فنائنا الخلفي،
لا تكسر صفصافتنا البيضاء.
لا لأنني أحفل بالصفصافة،
لكني أخاف من والديّ.
مكانة زونغزي كبيرة في قلبي،
لكني أخاف أيضًا
ما يمكن أن يقول والداي.
رجاءً زونغزي
لا تتسلق حائطنا،
لا تكسر شجرة التوت في بيتنا.
لا لأنني أحفل بالتوت،
لكني أخاف من إخوتي.
مكانة زونغزي كبيرة في قلبي،
لكني أخاف أيضًا
مما يمكن أن يقول إخوتي.
رجاءً زونغزي
لا تتسلل إلى حديقتنا،

لا تكسر شجرتنا المتينة.
لا لأني أحفل بالخشب المتين،
لكني أخاف من القيل والقال.
مكانة زونغزي كبيرة في قلبي،
لكني أخاف أيضًا
من ثرثرة الناس[285].

يشبه اهتمام هذه القصيدة كثيرًا ما ورد في القصيدة المقتسبة آنفًا، ولكن بينما تحذر الفتاة في القصيدة السابقة الشاب من إثارة «نباح الكلب»، فإنها توضح في هذه القصيدة أنها بالرغم من اعتزازها الكبير بحبيبها، فإنها خائفة من والديها وإخوتها، وكذلك من القيل والقال بين الجيران. وكما يلاحظ مالكولم لوز (Malcolm Laws) بالإشارة إلى الأغاني القصصية الإنكليزية، فإن «بين التقلبات التي تواجه المحبين وأكثرها ألفة في فن الغناء القصصي وأكثرها رومانتيكية، أو أكثرها قابلية للتصديق مواجهة المحبين معارضة الأهل زواجهما»[286]، وهذا هو على وجه الدقة ما نراه في هذه الأغاني من **كتاب الشعر**: لا تعبّر الشابة وهي تواجه معارضة عائلتها حبَّهما، عن رفض حبيبها بمقدار ما هي تتوسل إليه أن يلتزم الهدوء والحذر، ويبقي حبهما سرًّا.

إلا أن الشراح التقليديين لا يرون أن هذا هو ما تتناوله القصائد على الإطلاق. موضوع الغزل بيّن بما فيه الكفاية في القصيدة 23، وفيها هناك فتاة «تتوق إلى الربيع» (huai chun)، وهي عبارة

(285) Ibid., 69a-b, 1:337.

(286) Laws, Jr., *The British Literary Ballad*, pp. 43–44.

ظلت تُفهم دائمًا منذ ذلك الحين على أنها تعني «أن تكون متيّمًا» أو «أن تكابد نـوازع جنسية»، وهنالك ذلك الشاب الوسيم الذي يأتي بالهدايا و«يغويها». بالرغم من ذلك، يفسر زينغ تسوان ومن بعده كونغ ينغدا حاذيًا حـذوه، كلمة «يغوي» هنا بأنها تعني في حقيقتها «يقود»، وأن البيتين يجب أن يفهما على أنهما العكس تمامًا من مشهد الغواية أو الإغراء. يكتب زينغ تسوان «لدينا هذه الفتاة العفيفة التي تفكر بلقاء خطيبها في منتصف الربيع بما يتفق مع الطقوس، والفتى المهذب يرسل وسيطًا ليمهد الطريق لترتيبات الزواج». بهذا يطهر الشراح النص من خطر الغواية ويقرأون المقطع الأخير لا على أنه تحذير حسن النية لحماية العاشق، ولكن على أنه نفور الفتاة من عدم اللياقة. ولكي يجعلوا هذا التأويل يبدو معقولًا عليهم التمادي في قلب المقطع الأخير، بالقول إن «مهلًا» و«كن لطيفًا» تشيران إلى إجـراءات الـزواج البطيئة، وإن الكلب سيعوي إذا ما خرق المستأسد الشاب الطقوس اللائقة فسعى بالقوة إلى الفوز بمنافع جنسية[287]. يُظهر تشيان زونغشو، بإيراد العديد من الأمثلة، أن الكلب يبقى يمثل حضورًا أليفًا في المواعيد السرية للعشاق في كل من الأدبين الصيني والأوروبي[288]. فلا تمكن قراءةُ الكلمات التي تهمس بها فتاة في أذن حبيبها في موقف الخصوصية على أنها إعلان سخط أخلاقي عام إلا أن تكون إساءة قراءة. ولكن في ضوء المشاغل الأخلاقية للشراح الكونفوشيوسيين، لم يكن

(287) *Mao shi*, 24c–25a, 1:292–293.

(288) انظر: Qian Zhongshu, *Guan zhui bian*, 1:76.

أمامهم من خيار إلا تقديم مثل هذه الإساءة القوية للقراءة من أجل التقليل من العناصر الواضحة الدالة على عدم اللياقة في قصيدة مشهد غواية.

بالرغم من قراءات الشراح الأخلاقية الملفقة، فإنهم في هذه الحالة على الأقل أقروا بأن للقصيدة علاقة ما بالغزل والزواج. في القصيدة 76 المقتبسة آنفًا، يختلف «السياق التاريخي» المشيّد في الشروح اختلافًا كبيرًا عن المعنى الحرفي للنص، بحيث يكون من المستحيل على أحد الوصول إلى نوع الفهم الذي نجده في الشرح من دون الركائز التفسيرية التي يوفرها الشراح. وهو ما يعني أن «دخول السياق التاريخي» هنا لا يخدم احتواء معنى النص فحسب، ولكنه يشكّل فهم القارئ، وفي فعل السيطرة هذا يمكننا أن نرى بأقصى درجات الوضوح المضامين الأيديولوجية لتراث الشروح الكونفوشوسية.

توصلنا في قراءتنا «الساذجة» إلى أن المتكلم في قصيدة «رجاءً زونغزي» لا بد من أن يكون فتاة مولعة بحبيبها، لكنها تحثه على عدم القدوم إلى بيتها خشية والديها وإخوتها وشائعات الجيران. لكن «المقدمة الصغرى» لهذه القصيدة لا تحتوي أيًّا من هذا:

«رجاءً، زونغزي». هذه القصيدة هجاء للكونت زوانغ (Zhuang). استسلم لأمه وبذلك تسبب بأذى لأخيه الأصغر. عندما ضلَّ أخوه الأصغر شو (Shu) الطريق الحق لم يتمكن الكونت من إيقافه عند حدّه، وعندما احتج زاي زونغ (Zhai Zhong) عليه بشأن ذلك لم يمنحه

الكونت أذنًا صاغية. فالعزوف عن تصحيح الأخطاء الصغيرة سيقود إلى كوارث كبرى[289].

يحق للمرء أن يتساءل هل لكل هذا أي علاقة بالقصيدة التي أوردناها آنفًا؟ هذا بالطبع مثال دالٌّ على إضفاء السياق التاريخي. يستخدم الشراح قصة الكونت زوانغ (Zhuang) من زينغ (Zheng) وأمه، السيدة جيانغ(Jiang)، على أنها شبكة تفسيرية لتأويل القصيدة 76. والقصة مشهورة في **زو زوان**، ومحتواها كما يلي. في ولادة مقلوبة، يسبب زوانغ لأمه السيدة جيانغ، كونتيسة زينغ، مقدارًا كبيرًا من الألم، لذلك تنفر منه أمه وتفضل عليه أخاه الأصغر شو دوان (Shu Duan). وتميل إلى تعيين دوان خليفة للكونت، لكن الكونت يرفض ذلك. عندما يرث زوانغ أباه ويصبح كونت زينغ (743 ق.م.)، تقنعه السيدة جيانغ بأن يعطي أخاه الأصغر دوان أرض زينغ، التي عزز فيها دوان قواته وبدأ يستولي على المزيد من الأراضي. يحرض زاي زونغ، وهو وزير في البلاط، الكونت زوانغ على أن يبادر إلى فعل شيء، لكن الكونت يتردد لأنه لا يريد أن يسيء إلى أمه. في ما بعد، يجهز دوان قوة أكبر ويستعد للهجوم على زوانغ، وتكون السيدة جيانغ حليفته في هذا، حيث خططت سرًا لفتح بوابة المدينة أمام جيشه، عندها فحسب يرسل زوانغ قواته ليهزم دوان في يان وينفي أمه من العاصمة، ويقسم أن لا يراها مرة أخرى، حتى يحين موعد لقائهما يومًا ما قرب النبع الأصفر، وهو نهر الموتى في العالم السفلي، ولكن الكونت زوانغ يندم بعد بعض الوقت ويأمر رجاله بحفر الأرض

(289) *Mao shi*, 69a, 1:337.

حتى يجدوا نبعًا تحتها، ثم يطلب منهم أن يبنوا نفقًا يلتقي فيه بأمه ويتصالح معها[290].

بوضع القصيدة 76 في سياق هذه الحكاية المثيرة، تتطهر تمامًا من موضوع الحب الشهواني، لأن المتكلم في القصيدة لم يعد الآن امرأة شابة كما نفترض، بل هو الكونت زوانغ الحازم يتكلم إلى زاي زونغ وزيره. صار زونغزي الآن زاي زونغ وأصبحت التوسلات المتكررة «لا تصعد إلى فنائنا»، «لا تصعد إلى حديقتنا»... إلخ، كلها تعبيرات استعارية (yu) يستخدمها الكونت زوانغ ليسأل زاي زونغ ألا يدس أنفه في شؤون الأسرة. وهكذا، فإن إضفاء السياق التاريخي بهذه الطريقة يغير إطار الإحالة والطريقة التي يمكن أن يؤول بها النص كليًا. قد يجد بعضهم إضفاء سياق كهذا فذًّا، بل حتى مثيرًا، لكن المرء إذا ما أخذ السياق بجدّية يحق له أن يتساءل: من هم «إخوة» الكونت زوانغ و«جيرانه»؟ وكيف أمكن أن يخافهم الكونت القوي؟ وإذا كانت القصيدة تقول ما يقول عنها الشراح، فلماذا تتخذ شكلًا يبدو أقرب إلى شكوى حبيب على نحو يثير الشكوك؟

قد يدافع بعضهم عن المعلقين، فيقول إن علينا أن لا نأخذ السياق التاريخي بكل هذه الجدية، أي على نحو حرفي إلى هذا الحد، وإن الشراح لم يقصدوا الإصرار على التوافق بين كل تفصيل في النص وقصة الكونت زوانغ، وإن القصيدة بالرغم من أنها يمكن أن تقرأ سطحيًا كأغنية حب، قد أُريد منها أن تكون هجاءً للكونت

(290) من أجل نص القصة انظر: *Zuo zhuan*, 1st year of Duke Yin, 13c–14b, in *Shisan jing zhushu*, 2:1715–1716.

زوانـغ، وبالتالي فإن معناها الحقيقي لم يكن ليتناول الحب، بل الكونت والـدرس الأخـلاقـي الـذي صاغته «المقدمة الصغرى» بوضوح: «العزوف عن تصحيح الأخطاء الصغيرة سيقود إلى كوراث كبرى». لكن مثل هذا الدفاع سيطبع عملية إضفاء السياق التاريخي بطابع التأويل الأمثولي تحديدًا، وذلك لأن إضفاء السياق يتبدى هنا بجلاء حركة هرمينوطيقية، استراتيجية تأويلية تقرأ القصيدة على أنها تقول شيئًا وتعني آخر[291]. وعلى أي حال، فالتناقضات بين القصيدة والشروح بيّنة إلى حد يجعل إهمالها متعذرًا، ولا توافق ببساطة بين الشبكة التفسيرية والنص الأدبي.

يصار في الشروح التقليدية على **كتاب الشعر** إلى تعريف المتكلم في القصيدة بأنه شخصية تاريخية على أساس استراتيجية تأويلية خفية في الغالب، لكن ذلك لا يكون على الإطلاق تقريرًا بسيطًا عن تاريخية القصيدة. لنقتبس مثالًا لإيضاح هذا. فيما يلي القصيدة 86، وهي قصيرة تتكون من مقطعين:

«آه من ذلك الفتى الماكر،
إنه لا يكلمني.
وأنا لا أشتهي الأكل،

---

(291) مـن أجـل قـراءة لتعليقات مـاو على **كتاب الشعر** بوصفه «أداة هرمينوطيقية للسيطرة على معنى النص»، انظر أطروحة الدكتوراه: Martin Svensson, *«Hermeneutica / Hermetica Serica: A Study of the Shijing and the Mao School of Confucian Hermeneutics,»* (Ph.D. Dissertation, Stockholm University, 1996).

كل هذا بسببك.
آه من ذلك الفتى الماكر،
إنه لا يأكل معي.
وأنا لا راحة لي،
كل هذا بسببك»[(292)].

يؤول الشراح هذه القصيدة بأنها هجاء سياسي للكونت زاو (Zhao) من زينغ، الذي عرّض الدولة للخطر عندما سلّم السلطة لوزير سجيته الغدر، بينما أهمل مشورة مستشاريه الأوفياء الحكيمة. ومرة أخرى، لا يتم تحديد المتكلم في القصيدة على أنه امرأة شابة كما يمكن أن نفترض، بل هو وزير طيب ومخلص ينقل اعتراضه إلى سيّده، وهو يسمي الكونت على نحو غريب «ذلك الفتى الماكر»، ويشعر بالتعاسة لأن الكونت حين أخطأ ووضع ثقته في وزير سيئ أحدث جفوة مع الوزراء الخيّرين. مرة أخرى يتمكن الشراح باستخدام السياق التاريخي استراتيجية تأويلية، وخصوصًا بمماهاتهم المتكلم في القصيدة مع شخص أو حالة من التاريخ، من استبدال صراع من أجل القوة السياسية بمثلث الحب من ألم وغيرة.

لاحظنا في قراءة نشيد الأناشيد أن «ثديي» العروس قد تماهيا في المدراش مع موسى وهارون، وأن موضوع الحب قد فُهِمَ عمومًا على أنه الحب الإلهي بين الرب وإسرائيل. في الأمثلة المسيحية جرى تأويل هذا على أنه حب بين المسيح والكنيسة. وفي الشروح

(292) *Mao shi*, 74b, 1:342.

الصينية التقليدية على **كتاب الشعر** يتماهى المتكلم في قصيدة الحب غالبًا مع شخصية تاريخية ويُربط بموقف تاريخي، وبهذا يتقرر أفق توقعات القارئ على نحو جذري. تمتلك مثل هذه المماهاة أهمية حاسمة لأنها تخلق سياقًا تاريخيًّا أو دينيًّا يمكن أن يُقرأ النص فيه باتجاه معين يتفق مع مقدمة أيديولوجية معينة تمثل البنية الاستباقية (forestructure) للفهم. وكلما زادت دقة المعلق في تعريف المتكلم في القصيدة زاد تقييد القراءة المحتملة للقصيدة. وهذه المماهاة استبدال أيضًا، وهي الاستراتيجية التأويلية الجوهرية في التأويل الأمثولي، لأن مماهاة المتكلم في قصيدة الحب مع شخص مقدس أو تاريخي تؤدي إلى استبدال صوت القصيدة ونبرتها وتغيير معناها برمته.

إذا كانت القراءة المعتادة تبدأ من افتراض صنفي، أي تحديد إلى أي جنس أدبي ينتمي النص المقصود، فإن ما يفعله الشارح على نشيد الأناشيد أو القصائد المقتبسة آنفًا من **كتاب الشعر**، هو تحوير ذلك الافتراض باختيار بدائل مقبولة أيديولوجيًّا بدلًا من العناصر النصية الخلافية، وتغيير صنف النص من قصيدة عن الحب إلى نص معتمد عن الفضيلة الأخلاقية أو الحقيقة الروحية. لذلك، لا يضفي الشراح الكونفوشيوسيون، بفرضهم سياقًا تاريخيًّا على قصائد الحب، إحالة محددة فحسب، بل يحاولون استئصال أي إيحاء بالحب الشهواني ويحولون القصيدة إما إلى مديح (mei) للكمال الأخلاقي تحت ولاية ملك حكيم قديم، أو إلى هجاء (ci) للارتداد خلال ولاية حاكم شرير. وبفعلهم هذا يسبغون على الشعر أهمية تظهر الوظائف

التي عزاها كونفوشيوس إليه بصيغة اللياقة الأخلاقية أو السياسية. يلاحظ بيرتون واتسون (Burton Watson) أن الشروح الصينية التقليدية «مصممة في كل الحالات تقريبًا، بحيث تمنح الأغاني أهمية سياسية، وتربطها ما أمكن مع شخص أو حدث تاريخيين محددين»[293]. والغفلة عن إدراك الطبيعة الأخلاقية ـ السياسية التي تميز الشروح الصينية التقليدية والنظر إليها بدلًا من ذلك على أنها مجرد إضفاء للسياق التاريخي، سيضعان عقبات صعبة أمام فهم ما تتناوله الشروح موضوعًا لها. فضلًا عن ذلك، لا بد من أن أُكرِّرَ هنا أن السياق التاريخي ليس سياق تاريخ اعتيادي يكتفي بالإحالة إلى الماضي، بل هو السياق التاريخ المثالي بوصفه العصر الذهبي المنصرم، حقبة الملك وين التي توفر نموذج الكمال الأخلاقي والانسجام السياسي.

لا يمثل تراث الشروح بالرغم من هذا كيانًا موحدًا، بل نجد فيه العديد من التغيرات والتحويرات والمراجعات. إذا ما فحصنا بعناية التأويلات وإعادة التأويلات المتنوعة، وزوال الشروح القديمة وولادة جديدة في سياق تاريخها الطويل والمعقد، فسيكون لدينا أمل في الحصول على فهم أفضل لتراث الشروح ذاك ودينامياته الداخلية. وهنالك في الواقع حاجة إلى مزيد من الاستكشاف للعلاقة الدينامية أو المتوترة بين النص والتأويل، بين الحرفي والمجازي أو الأمثولي، بين اللغة واستخدامها الخاص بطرق متنوعة ولأغراض مختلفة، وقبل كل شيء ما يترتب على التمادي السياسي في التأويل.

---

(293) Watson, *Early Chinese Literature*, p. 208.

الفصل الثالث

التأويل والأيديولوجيا

كان ذلك في يوم كامل الصحو من الشهر الثامن من عام 207 ق.م. في بلاط إمبراطور تشن (Qin) الثاني، ابن تشن شي هوانغدي (Qin Shi Huangdi) الشهير أو إمبراطور الصين الأول. بسط شي هوانغدي نفوذه على كل الدول المنافسة الست، وجمع لأول مرة في تاريخ الصين أرضها الشاسعة تحت راية إمبراطورية عظمى في عام 221 ق.م. وكانت أمنيته أن يحكم وريثه هذه الإمبراطورية العظمى بيد من حديد لآلاف الأجيال القادمة إلى الأبد، لكن سخرية التاريخ المُرّة حكمت بأن لا تتجاوز سلالة تشن جيلين إلا بصعوبة. اتصف ابن الإمبراطور الأول، ويدعى أر شي (Er shi)، ومعناه حرفيًّا إمبراطور الجيل الثاني، بالضعف الشديد، وكان يسهل التأثير فيه، حتى تحكّم فيه زاو غاو (Zhao Gao) الخصي الغادر. استخدم زاو غاو حظوته لدى الإمبراطور، فخطط لقتل لي سي (Li Si) رئيس الوزراء، وفاز بمنصبه لنفسه. في ذلك اليوم تحديدًا، قدّم زاو غاو للإمبراطور في البلاط ظبيًا أمام جميع الوزراء والجنرالات والنبلاء المجتمعين في حضرته، تدفعه إلى فعله هذا مطامح سرية وبواعث خفية، وقال: «هذا حصان يا صاحب الجلالة». قال الإمبراطور الشاب ضاحكًا «ألست مخطئًا في هذا يا رئيس الوزراء؟ أنت تسمي الظبي حصانًا؟».

فاجأت هذه المناوشة الغريبة بصدد بواعث التسمية كل الحاضرين، وأُخذوا على حين غرة عندما سأل الإمبراطور الشاب الجالسين حوله تأكيدَ الأمر. أصاب الخَرَسُ البلاط برمته، ولم يجرؤ سوى قلةٍ على الاعتراض على سوء نيّة زاو غاو المتعمّدة في تسمية الحيوان. بعضهم تمتموا، بفعل تحديق الخَصِيّ المتوعد الذي تحوّل رئيس وزراء، معبّرين عن موافقتهم القهرية: «حسنًا، نعم، إنه... حصان»، بينما رُدّ الكثيرون إلى صمت مخزٍ. كان بينهم أيضًا واحد أو اثنان من رجال البلاط بادرا بدافع الحس الفطري أو الفهم السليم أو اللياقة اللغوية أو الإحساس الأخلاقي بالاستقامة أو الولاء، أو بدافع ثقة في غير محلها بالإمبراطور، إلى تسميته ظبيًا كما هو. يقول لنا المؤرخ الأكبر سايما تشيان (Sima Qian) إن أولئك الذين سمّوا الحيوان باسمه الصحيح تمت تصفيتهم، وقُتلوا جميعًا على يد الخصي الشرير، وقد استخدم ذلك الحادث لإظهار قوته وللتعرف إلى أعدائه المحتملين ولتأسيس تفوقه الذي لا يقبل التحدي في البلاط[294]. في الواقع، أرسل زاو غاو بعد ذلك الحادث بوقت قصير رجاله لإجبار الإمبراطور نفسه على الانتحار. بعدها نصّب عضوًا آخر من شباب العائلة المالكة على العرش حكم ستة وأربعين يومًا فقط، ثم تداعت بعدها إمبراطورية التشن تمامًا، وحلت محلها في عام 206 ق.م. السلالة الحاكمة التالية في تاريخ الصين، سلالة الهان (Han)[295].

---

(294) انظر: Sima Qian (145?-90? B.C.E.), «Biography of the First Emperor of Qin,» in *Shi ji*, 1:273.

وانظر أيضًا: «Biography of Li Si,» 8:2562.

(295) انظر: Ibid., 1: 274, 275.

هذه القصة معروفة جيدًا، بحيث سارت عبارة «زي لو وي ما» (zhi lu wei ma)، أي «تدعو الظبي حصانًا»، مَثَلًا في اللغة الصينية، وهي عبارة ثابتة لا تدل على خطأ في التسمية ولكن على التسلط والقهر والتخويف، وخلطٍ متعمد، أو إساءة تأويل متعمدة تعرف أنها على خطأ لكنها تفرض على الآخرين قراءةً تسلطية تعتمد أساس القوة المحض والهيمنة. من يسمي الظبي حصانًا يفعل ذلك عن علم، لغرض التحكم واستعراض قوة لا تقبل التحدي. لكن العبارة توحي أيضًا بمعنى الغطرسة والشر، وتحمل معها إحساسًا بالإدانة دائمًا. في سجلات سايما تشيان التاريخية، كان المقصود من خطة زاو غاو في قراءة شيءٍ على أنه يعني آخر وتأويله الأمثولي الفاسد، أن تكون «اختبارًا» يُعرف منه إن كان البلاط سيقاوم هيمنته، ومن هم أعداؤه المحتملون. كانت قدرة زاو غاو على تحقيق ما أراد في البلاط أمام الإمبراطور أمرًا فاضحًا، وهو كذلك لا لأن أحدًا لم يدرك خطأ التسمية الجلي، بل بسبب الخلفية السياسية المهمة لخطأ التسمية هذا. تقدم لنا المماهاة بين الحيوان الذي جيء به إلى الإمبراطور والسياق السياسي لهذه المماهاة مثالًا دالًّا على أهمية العلاقات بين النص والسياق، بين التأويل والسياسة أو الأيديولوجيا. تُعقّد مثل هذه العلاقات إلى حد كبير الحالة الخاصة بتسمية الظبي ظبيًا، البسيطة ظاهريًّا، وتذكرنا بوجود عوامل حاسمة خارج النص ذات أثر مؤكد في الطريقة التي يُؤول بها النص أو الموضوع أو الحدث. ربما كان هذا الحادث السيّئ الصيت حالة تتسم بمقدار استثنائي من الغرابة والخروج على المألوف، حيث

السيطرة على المعنى والتأويل فظة مفضوحة تقف على تخوم الجنون والتهريج. لكن الـدرس المستمد منها ليس شديد الغرابة، بل له امتدادات واسعة النطاق.

لا يوجد أدنى شك في أن زاو غاو قد أطلق على الظبي اسمًا آخر، والواقع أن المسألة الرئيسة، كما قصدها زاو غاو بفعله تجاه رجال البلاط الآخرين وما قصده سايما تشيان لقرائه بسرده القصة، يعتمدان على تحريف واضح للمعنى (لحن) (catachresis)، أي تسمية شيء باسم شيء آخر. فما تظهره القضية «يتجاوز» عشوائية التسمية إلى ما تنطوي عليه من تعسف في استخدام القوة في زمن مضطرب. لدى قـراءة روايـة سايما تشيان، يوفر المعنى الحرفي لـ«الظبي» في تميّزه عن «الحصان» والتمييز بين اسمي الحيوانين للقراء، أساسًا يمكّنهم من التعرف إلى إسـاءة التأويل المتعمّدة التي يمارسها زاو غاو وخطته الشريرة، وهو الأسـاس للإحساس بالخطأ والـصـواب، للحكم الأخـلاقـي والـمـوقـف السياسي. مـن دون هـذا الأسـاس المتمثل فـي المعنى الحرفي للكلمات لن توجد أرضية تستند إليها الاستجابة الأخلاقية المناسبة، وبالتالي لن يوجد فعل سياسي مؤثر. فالمعنى الحرفي عرفيٌّ متواطأ عليه بالطبع، وذلك لعدم وجود علاقة طبيعية أو ضرورية بين الحيوان ذي الحوافر والـقـرون وكلمة «ظبـي»، ولكن ما أن يتأسس في الجماعة اللغوية أن كلمة ظبي تدل على حيوان كهذا بالتحديد حتى تصبح العلاقة بين الكلمة ومرجعها معطى تاريخيًّا، أي علاقة أو اتفاقًا في اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية تتسم بالاستقرار النسبي

والثبات[296]. وكسر هذا الاتفاق والانتهاك المتعمد لذلك التواطؤ، كما في حالة زاو غاو، هو دائمًا نوع من الخروج على المألوف، شيء لا بد من اختباره بدقة لمعرفة الباعث إليه ودلالته. يشكل ثبات المعنى، والمعنى المقبول للكلمات الذي يتفق عليه كل المتكلمين بلغة واحدة، المعتاد اللغوي الذي يلجأ إليه سايما تشيان في كشفه إساءة استخدام اللغة التي يمارسها زاو غاو وتكون عَرَضًا دالًّا على إساءة استخدامه السلطة السياسية، فإذا وضعنا نصب أعيننا أن هذا الحادث قد وقع في الحقبة السابقة لموت الإمبراطور الثاني والانهيار النهائي لإمبراطورية تشن، فإن لتتابع الأحداث كما رتّبه سرد سايما تشيان التاريخي دلالةً أخلاقيّةً، وحقيقة أن الظبي يختلط بالحصان دالة بالفعل على اضطراب ذلك الزمن وفساده.

وبالرغم من جاذبية المضمون المحتمل لهذه القصة بالنسبة إلى النقاشات المعاصرة بصدد اللغة التي تركز على الطبيعة العشوائية للعلاقات اللغوية، فإنها لا تتناول في سياق الكتابة التاريخية الصينية، كما أشرت آنفًا، عشوائية التسمية والدلالة، بل دسائس السياسة والقمع، فهناك قوة سياسية تدعم استخدام اسمٍ عشوائيًّا في الإشارة

(296) في الصينية، على أي حال، كلتا الكلمتين **لو** (*lu*) (الغزال، الظبي) وما (*ma*) (**الحصان**)، وخصوصًا في شكليهما المكتوبين القديمين، تعدان من الحروف ذات العناصر الكتابية التصويرية القوية، ما يجعل هاتين العلامتين ومرجعيهما يشكلان علاقة أقل اعتباطية مما هو قائم في ما يقابلهما من كلمات في الإنكليزية ومعانيها. بالرغم من ذلك، لا تمتلك أكثر الحروف الصينية الدرجة نفسها من الخاصية الكتابية التصويرية، كما أن مثل هذه الخواص لا يسهل التعرف إليها في الأشكال الحديثة من الكتابة.

إلى اسم آخر، وكشف إساءة التسمية لا يقتصر على اللعبة اللغوية، بل هو في المقام الأول فعل سياسي. لذلك من المهم ملاحظة أن سايما تشيان كان قادرًا على العودة إلى المعتاد اللغوي وإدانة إساءة التسمية التي مارسها زاو غاو، لأنه كتب في زمن آخر وتحت حكم سلالة مختلفة. كان مصير السلالة السابقة، أي صعود إمبراطورية تشن وانهيارها، يؤدي دور المرآة والتحذير. بالنسبة إلى سايما تشيان ومعاصريه في الهان، لم يعد لزاو غاو أي تأثير في المسرح السياسي، بل هو يُقدم بوصفه وغدًا ينتمي إلى ماض يعج بالأخطاء، ومثالًا تحذيريًا من خطر منح السلطات للخصيان والمتآمرين الغادرين. والتغيّر في البنية السياسية عبر الزمن، إضافةً إلى المعنى الحرفي والمعتاد للكلمات، هما ما أتاح للمؤرخ أن يصحح خطأ زاو غاو المتعمد، وهذا ما يعني القول إن إساءة التأويل، حتى من النوع اللامعقول، مثل تسمية الظبي حصانًا، تعتمد في قوتها وضعفها على القوة التي تدعم اقترافها. وإزالة الخطأ ترقى في الغالب إلى إزالة الخطأ في مجمل الحالة السياسية والأيديولوجية، لذلك يتصل مشروعا التأويل والأيديولوجيا اتصالًا وثيقًا ويعتمد أحدهما على الآخر. وهذا استبصار مهم يمكن أن يخرج به المرء من قراءة سرد سايما تشيان التاريخي إلى قراءة التواريخ الأخرى، والسرديات الأخرى، والنصوص الأخرى.

تعقيد المستوى الحرفي

رأينا أن التفسير الصيني التقليدي لـ **كتاب الشعر** ينحو إلى ربط الشعر بحالة أو شخصيات تاريخية، لكن مثل هذا الإدراج السياقيّ

ليس تاريخيًّا محضًا، أي إنه لا يكتفي أبدًا بسرد حكاية الأصل الأولي لقصة القصيدة بالعودة إلى زمان ومكان محددين. ما نجده أن حكاية أصل القصيدة أو سياقها التاريخي يرويها في الغالب شراح لا يأبهون بما تقوله القصيدة فعلًا، وهي تُروى بطريقة تقود إلى تأويل القصيدة بصيغ أخلاقية وسياسية وبما يتفق مع تعاليم الكونفوشيوسية. ومثل هذه الأمثولية التاريخية في مقاربة الشعر تذكرنا بالطريقة التي أوّل بها الترجوميون نشيد الأناشيد على أنه أمثولة تاريخ مقدس ترويها الكتب المقدسة، وذلك لأن ثمة جهدًا كبيرًا في كل من الترجوم والشروح الصينية التقليدية يُبذل لاحتواء الكلمات والعبارات، مع حرص على أن لا تُهمل حرفية النص تمامًا، بل تُمنح تفسيرات مبتكرة وأحيانًا قسرية.

في التأويل الحبري، كما يشير رافائيل لووي، «لا يكون الحرف، كما في التفاسير المسيحية، زوجة الأب التي تغار من الأمثولة، بل هو خادمتها المطيعة أو معاونتها البحثية»[297]. وهو ما يعني أن الحرفي والأمثولي لا يطرد أحدهما الآخر هنا. ويلاحظ جيمس كوغل أيضًا أن الاهتمام الدقيق بالتفاصيل النصية يميز التأويلات الحبرية. ويقول متفقًا مع لووي: «حتى في أشد التفاسير أمثولية، تلك الخاصة بنشيد الأناشيد، فإن التركيز لا يتحول أبدًا عن كلمات النص، وإذا قبلنا الكلام هنا على المعاني 'الحرفية' و'المجازية' على الإطلاق، فإن علينا استخدام هاتين الكلمتين بطريقة تختلف تمامًا عن تطبيقاتهما

(297) Loewe, «Apologetic Motifs in the Targum to the Song of Songs,» p. 159.

المعتادة»[298]. كما يلاحظ ك. ج. ولكومب (K. J. Woollcombe) أن الحاخامات في تعليقاتهم على نشيد الأناشيد «قد استخدموا النصوص الفعلية لقصائد الحب الغنائية لوصف الحب الإلهي، فلم يهملوا النص، بمجرد أن وجدوا معناه الخفي، كما يهمل المرء قشرة الجوز بعد أن يجد الثمرة». ويواصل القول إن هذا يشكل «الاختلاف الرئيس بين أمثولة فلسطين وأمثولة الإسكندرية»[299]. يقرّ علماء التوراة هؤلاء جميعًا بأهمية المعنى الحرفي في التأويل الحبري، ويرون الاهتمام بالحرف الملمح المميز للتفسير الحبري في اختلافه عن الهرمينوطيقا المسيحية. لكن لووي وكوغل وولكومب جميعًا يعدّون التفسير الحبري أمثوليًّا بشكل أو بآخر ما دام الحاخامات يجدون في النص التوراتي معنى مجازيًّا يكرس قدسية النص.

يتركز الكثير من الجهد التفسيري في الشروح الصينية بالمثل على الكلمات المفردة والتفاصيل النصية، لكن كل التفسيرات الفيلولوجية والمناورات النصية التي يعتمدها الشراح الصينيون لا تنحرف أبدًا عن الغاية العامة الوحيدة: تأسيس معنى إجمالي يتوافق مع تأويل أخلاقي ـ سياسي لـ كتاب الشعر. لذلك يشكل المعنى الحرفي في كل من الشروح اليهودية والصينية علاقة معقدة مع المعنى الأمثولي الذي تحاول هذه الشروح أن تستمده من النصوص المعتمدة.

---

(298) Kugel, *The Idea of Biblical Poetry*, p. 138.

(299) Woollcombe, «The Biblical Origin and Patristic Development of Typology,» p. 54.

يرى بعض العلماء أن التوجه النصي في التفسير الحبري مختلف من الناحية النوعية عن الأمثلة المسيحية، وهم يطرحون دعوى أخرى مفادها أن التأويل الحبري ليس أمثوليًا على الإطلاق. يؤكد دانيال بويارين، على نحو يذكرنا بتشخيص الشروح لـ **كتاب الشعر** بأنها إدراج في سياق تاريخي، وأن قراءة الحاخام عكيفا لـ«نشيد الأناشيد» بوصفه قُدس الأقداس لا ينطوي على أي «ترجمة» للنص إلى معان خفية أو أفكار مجردة، بل «موضعة للقصيدة في سياق تاريخي معطى، أو إن شئنا الدقة في سياق نصي لا غير»، فهو بكلمات أخرى علاقة تناصِّية لا تأويل أمثوليّ. وكما يعبر بويارين «القراءة في أعلى مستوياتها في المدراش هي قراءة تناصية، ربط النص مع النص الأعلى [التوراة]، وليست أمثولة تقوم على ربط النصوص مع الأفكار المجردة»[300].

لكن التمييز المتشدد بين القراءتين التناصية والأمثولية أمر إشكالي. أولًا، وكما رأينا في الفصل السابق، لأن الأمثولة في تعريف كوينتليان الكلاسيكي لا تستلزم ترجمة الدوال الملموسة إلى أفكار أفلاطونية مجردة. ثانيًا، وهو أمر أهم، سيكون من السذاجة والتبسيط قراءة أعمال التفسير الحبري بوصفها منخرطة كليًّا في إحالات مكتفية بذاتها، ذات بؤرة تناصية يحيل أحدها على الآخر، أو أن تُفهم أعمال الشراح الصينيين بوصفها محض إدراج في سياق تاريخي. يجب أن لا ننظر إلى الاثنين اعتمادًا على المظهر الخارجي فنردهما

Boyarin, «The Song of Songs: Lock or Key?» pp. 222, (300) 226.

إلى الحرفية من دون النظر إلى تحكمهما النصي وباعثهما الديني وافتراضاتهما الأيديولوجية، بخلاف ذلك سنحصر فهمنا للأعمال التفسيرية في بُعد نصي ضيق. إذا كان التأويل الأمثولي والطوبولوجيا (Topology) المسيحيان «يترجمان» النص التوراتي إلى شيء آخر لأسباب أيديولوجية أو سياسية، فسيكون من السذاجة والتسرع استنتاج أن التقاليد التأويلية الأخرى ـ اليهودية والصينية ـ كانت نصية محضًا أو بعيدة عن مثل هذه «الترجمات» المنحازة.

يصف بويارين الحركة الهرمينوطيقية في المدراش بأنها «ربط وإعادة ربط الآيات التوراتية في نصوص جديدة لكشف العلاقات التأويلية الماثلة بالفعل في النص كما هو، وكذلك لخلق علاقات جديدة بالكشف عن علاقات لغوية لم تكن معروفة حتى الآن»[301]. صحيح أن الحاخامات يقرأون الكتاب المقدس بصفته هرمينوطيقيًّا وكذلك معتمدًا، وهم يتبعون وسيلة استخدام الكتب اللاحقة أدوات لفهم الكتب الخمسة الأولى فيه، لكن ربط الآيات أو التناص ليسا مجرد لعبة ربط وإعادة ربط بين الكلمات والعبارات، وفي حالة نشيد الأناشيد الخاصة يكاد ربط آياته مع آيات سِفْر الخروج لا يسمح بوصفه «كشف علاقات تأويلية ماثلة في النص فعلًا». ويصح قول الشيء نفسه عن الشروح الصينية التي تربط النصوص الشعرية مع النصوص الكونفوشيوسية الكلاسيكية الأخرى رابطة الشعر مع المبادئ الأخلاقية أو السرديات التاريخية التي تجسد مثل هذه المبادئ. يؤكد بويارين أن المدراش يعمل «لا بوصل النصوص مع

(301) Ibid., p. 223.

معانيها، بل بوصل النصوص مع النصوص»، لا «بربط الدال مع المدلول - بل بربط تناصيٍّ بين دال ودال»[302]. لكن مثل هذا الفصل الحاد بين النص ومعناه لا يدفعنا إلا إلى التساؤل إن لم يكن ربط الدوال بالفعل وظيفة للمعنى، أي فعلًا هرمينوطيقيًّا يحاول أن يخرج بمعنى من النصوص المقدسة في نطاق حالة محددة. والمعنى الذي يصدر عن هذا الفعل ليس معنى نصيًّا بحد ذاته بمقدار ما هو ملاءمة هذه النصوص لحالة محددة تتصل بالمشاغل الراهنة. وهو ما يعني أن معنى النص لا يكون نصيًّا فحسب، ولكنه سياقي أيضًا وعلى الدوام. فلا ينخرط الحاخامات بربطهم بين النصوص ووصلهم الدوال في ألعاب لغوية من دون معنى، فهم لا يقرأون النص من دون غاية محددة ومن دون التصدي لقضايا واقعية ذات أهمية اجتماعية. إذا كان المدراش «تدبُّرًا وحصافةً»، كما يوحي جيرالد برونز، فإن ربط الدوال لا يكتفي بتأسيس علاقة نصية أو سياقية تنحصر في الكتاب المقدس كليًّا، بل هو يلائم الكتاب المقدس عمليًّا وسياسيًّا مع الجماعة اليهودية أيضًا. يقول برونز إن التوراة «نص (مهما كان ما يقول) يتناول في كلامه حالة قائمة»[303].

المسألة إذًا تأويل نص، خصوصًا النص المعتمد، لا يكون تأويلًا نصيًّا محضًا، ولا يتم أبدًا من دون تأسيس علاقات بين المعنى الحرفي للنص ومشاغل القارئ الراهنة أو حالة الجماعة التي

---

(302) Ibid., pp. 225-226.

(303) Bruns, *Hermeneutics Ancient and Modern*, p. 68.

يكون للنص فيها حضور محملٌ بالمعنى. «بل يصح حتى القول إن التأويل لا يعدو في واقعه كونه الجهد لجعل حضور النص محمَّلًا بالمعنى بالنسبة إلى القارئ والجماعة التي تتلقّاه. كلما بدا النص غير مفهوم بالنسبة إلى القارئ وغير منسجم مع عقائد جماعة معينة وتوقعاتها، وكلما تحدى قيمًا وأفكارًا تقليدية أو أخفق في إيصال رسالة متوقعة، صار من واجب المفسرين والمؤولين التوسط بين النص والعالم، وأن يجعلوا النص ملائمًا وقادرًا على أن «يتناول في كلامه الحالة القائمة». ولكي يحقق الحاخامات والشراح الصينيون مثل هذه المهمة فهم يبذلون أقصى الجهد للحصول على دعم من حرف النص، لكن ذلك لا يعني أن القراءات التي يخرجون بها تكون حرفية حصرًا، أي يفرضها النص نفسه، وهي بذلك تختلف تمامًا عن التأويلات الأمثولية المسيحية، بل هم يحاولون جميعًا، لأنهم يقرأون نصوصهم المعتمدة من منظور ينطلق من توقعات محددة، جعل النصوص تتكلم بصدد الحالة القائمة. وفي الواقع يقر بويارين أيضًا «أن من الممكن بالنسبة إلى القراءات المدراشية التناصية أن تكون هي نفسها قراءات أمثولية من حيث الموضوع، وذلك لأن نصوص التوراة التي فُهم نشيد الأناشيد بأنه يشير إليها تصف علاقة إسرائيل مع الرب، وهذا يعني إمكان نقل المادة الموضوعية ذاتها من النمط المدراشي الذي مارسه الحاخامات الأوائل إلى النمط الأمثولي الذي مارسه المتأخرون»(304). ومهما بلغ الحرص على الحرف في التأويل الحبري، فإن قراءة الحرف تتجه دائمًا نحو كشف طبيعته المقدسة،

(304) Boyarin, «The Song of Songs: Lock or Key?,» p. 226.

وذلك لأن الاستكشاف المدراشي لتعددية الدلالة اللغوية يحتويه منظور إلهي في نهاية المطاف. ويبقى معنى الكتاب المقدس دائمًا أوسع من المعنى الحرفي للنص نفسه. لذلك، فإن الحرف ومعناه في المدراش يشكلان، بالمعنى الذي قصده تعريف كوينتليان، علاقة أمثولية من حيث إمكاناتها.

من المهم ملاحظة أن الحرف، حتى في التفاسير المسيحية، لا يُنظر إليه دائمًا على أنه زوجة الأب بالنسبة إلى الأمثولة. من المؤكد أن العصور الوسطى كانت تمتلك وجهة نظر أمثولية قرأت كل شيء على أنه علاقة دالة على شيء آخر، وكانت تميل إلى ترجمة الأشياء المرئية إلى شيء لامرئي له معنى روحاني أعمق. مع ذلك يجادل أمبرتو إيكو (Umberto Eco) مؤكدًا أن من التحيز الحداثي الإيمان بأن زمان القرون الوسطى كان متطهرًا ميتافيزيقيًّا بشكل كامل، أو أنه كان ممسوسًا بأفكار غامضة ومجردة، وأنه لم يكن يتذوق الجمال وثراء العالم المادي. بالرغم من أن الأمثولي يجد معناه في ما وراء الحرف في النهاية، فهو يبقى مجبرًا على أن يبدأ من الحرف ويعمل معه، ويولي الحرف في بعض الأحيان اهتمامًا أكبر مما نقرّ له به في الغالب. وكأمثلة على ذلك يستشهد إيكو بمثال ماثيو فاندوم (Matthew of Vendôme)، وهو يضع «قواعد لوصف النساء الجميلات في كتابه فن النظم الشعري (*Ars Versificatoria*)». ورجال الكنيسة يتطرقون حين «يكتبون عن نشيد الأناشيد إلى الحديث عن جمال الزوجات». بالرغم من أن غايتهم العثور على معان أمثولية في النص المعتمد، «فإننا نجدهم يتناولون على طريقة

الأساقفة (pontificate)، المثال المناسب للجمال الأنثوي مرارًا، ويكشفون في هذا السياق عن تذوق تلقائي للنساء، أرضيٍّ بما يكفي بالرغم من عفته»[305]. وهو ما يعني أن المعنى الحرفي في التأويلات المسيحية، المتصل على نحو وثيق بالعالم المادي الملموس، لا يُطرد دائمًا من أجل القيم الروحية، حتى في قراءة أشد نصوص الكتاب المقدس حسيّة، أي نشيد الأناشيد.

بحسب إيكو، مرّت عقلية القرون الوسطى بتغيّر كبير في القرن الثالث عشر، وهو ما عبّرت عنه أبلغ تعبير أعمال توما الأكويني، فبدلًا من استيعاب الواقع الملموس في فضاء رمزي من المعاني الروحية، توصّل الكثيرون في القرن الثالث عشر إلى إدراك الطبيعة بوصفها بنية أنطولوجية لها أشياؤها على مستوى الواقع الشكلي. وكان لهذه النقلة في مفهوم الطبيعة والأشياء مضامين عميقة: «إذ تحولت الرؤيا الرمزية إلى رؤيا طبيعية تطمح إلى دراسة العلاقات السببية بفطنة نقدية»[306]. لقد قدّمت كتابات الأكويني نظرة جديدة ونظرية هرمينوطيقية جديدة يمكن أن تُفهم على أحسن وجه في سياق هذه النقلة العظيمة من الرؤيا الرمزية إلى الطبيعية. يجادل الأكويني

(305) Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, p. 11.

يوضح إيكو أنه يقصد في هذا الكتاب التغلب على «اعتراض شائع يفيد تحديدًا بأن العصور الوسطى لم يكن لديها علم جمال، وأنها شغلت نفسها بدلًا منه بالمفاهيم الميتافيزيقية، وهي مفاهيم غامضة وجافة في آن واحد، وقد زاد الخلط فيها اشتباكها بالخرافة والأمثولة» (ص 1).

(306) Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, p. 141.

بأن المعنى الحرفي أو التاريخي، عند قراءة نص الكتاب المقدس، هو الطريقة الأولى والأكثر أساسية في الفهم، وأن تعددية المعاني لا تنبع من التباس الكلمات، ولكن من الأشياء ذاتها. وقد عبّر عن ذلك في مقطع شهير من كتابه **الخلاصة اللاهوتية** (*Summa theologica*):

وهكذا لا ينجم في الكتاب المقدس أي خلط، ذلك لأن كل المعاني تتأسس على معنى واحد هو الحرفي، ومنه فحسب يمكن أي جدال أن يستمد مصداقيته، لا من تلك المعاني المقصودة على نحو أمثولي، كما يقول أوغسطين. وعلى الرغم من هذا، لا تحدث خسارة في الكتاب المقدس بسبب ذلك، ما دام يتعذر على أي شيء ضروري للإيمان أن يندرج في المعنى الروحي من دون أن يقدمه الكتاب المقدس بوضوح بمعناه الحرفي في مكان آخر»[(307)].

يفسر إيكو أن الأكويني، بوضعه المعنى الحرفي في المقدمة بصفته الأساس للمعنى الروحي، أضفى على أحداث العهد القديم وشخصياته «قيمة **العلامة**، أي أنها إلى جانب حقيقتها وواقعها التاريخيين تمتلك واقعًا رمزيًا»[(308)]. بمقدار ما يكون المعنى الروحي أو الواقع الرمزي في التاريخ المقدس الذي يرويه العهد القديم متمثلًا في الرؤية المسبقة لمقدم المسيح، يبدو الأكويني وفيًّا لتقليد القراءة الطوبولوجية المسيحية لا غير، لكنه يختلف عنها عندما يرى الأحداث والأشياء في العهد القديم على أنها أكثر من مجرد ظلال لواقع العهد الجديد، بل هي صحيحة تاريخيًّا وواقعية بحد ذاتها.

---

(307) Aquinas, *Summa theologica*, 1a.1.10, in *Basic Writings of St. Thomas Aquinas*, ed. Anton Pagis, 1:17.

(308) Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, p. 151.

يلتقط إيكو ادعاءين يقدمهما الأكويني: الأول، أن المعنى الروحي يكمن في التاريخ المقدس الذي يرويه الكتاب المقدس، لا في التاريخ الدنيوي أو أشياء العالم الطبيعي، وثانيًا إن النص التوراتي وحده يمتلك معنى روحيًّا، لا الشعر الدنيوي. ما أن ينحصر المعنى الروحي في النصوص المقدسة حتى تفقد أساسها تلك النظرة الأمثولية التي تقرأ الطبيعة على أنها كتاب الله، علامات وحروف أسطورية حافلة بالمعاني الروحية في كون رمزي. يقول إيكو: «مع الأكويني نحن نشهد نوعًا من علمنة التاريخ ما بعد التوراتي والعالم الطبيعي»[309]. يبدو الأكويني في هذه المقاربة للنص التوراتي وكأنه يقف أقرب إلى مدرسة أنطاكيا منه إلى مدرسة الإسكندرية، لكن المسألة الرئيسة ليست رفضه الأمثولة - من الواضح أنه لم يفعل ذلك - بل رؤيته المعنى الحرفي أرضية شرعية وحيدة للممارسة الأمثولية.

إذا كان التأويل الأمثولي يعني نمطًا من التأويل يشيّد هيكلًا كاملًا من المعنى يتميز عن المعنى الحرفي من دون أن يُقصيه، أمكن أن يقال عن الفكرة التوماوية إنها تقدم تشخيصًا جيدًا معقولًا للشروح الصينية التقليدية على **كتاب الشعر**. لا بد بالطبع من إدراك تام لأهمية الفرق بين الطبيعة الأخلاقية - السياسية للشروح الصينية والطبيعة الدينية للتفسير التوراتي، لكن الاستراتيجيات التأويلية المستخدمة في مختلف التقاليد الخاصة بالشروح، كما يُظهر جون ب. هندرسون، تشترك في ما بينها بالكثير. كما يعتنق

(309) Ibid., p. 152.

الشراح جميعًا في مختلف التقاليد المجموعة ذاتها من الافتراضات التي تميّز كتبهم المقدسة المعتمدة ويرونها جامعة مانعة، متسقة منسجمة مع نفسها، عميقة ومفعمة بالمعاني الأخلاقية والروحية، فإنهم يعتمدون استراتيجيات متشابهة تكون مصداقًا لهذه الدعاوى أو الافتراضات، وهكذا تصبح التشابهات في ما وراء تفاصيل المصادر النصية المحددة «قاعدة عامة»، وهي نتيجة ضرورية تنجم عن دخولها المعتمد. يقول هندرسون «إن لفعل الإدراج في المعتمد بحد ذاته نتائج نظامية مستقلة جزئيًّا عن خصوصيات النص المعتمد»[310]. وبالرغم من اختلاف بعض النصوص المعتمدة المحددة عن بعضها الآخر، فإن اعتماد النصوص يجعل من الضروري بالنسبة إلى المعلقين تطوير مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية المتشابهة على نحو ملحوظ في مختلف التقاليد النصية شرقًا وغربًا.

لم يكن إصرار الأكويني على أولوية المعنى الحرفي، بالرغم من أنه يمثل نقلة مهمة في نظرة القرون الوسطى بالتأكيد، تغيرًا كاملًا ومفاجئًا في نهاية المطاف. يلاحظ كارلفريد فروليش (Karlfried Froehlich) أن المعنى الرباعي القروسطي للكتاب المقدس لم يكن خطة صارمة يمكن أن يحشر فيها كل نص توراتي، كما أن الحرفي وغير الحرفي لم يشكلا انقسامًا يطرد أحد طرفيه الآخر. يقول فروليش: «فضلًا عن ذلك، لم يقُصد منطق إما/ وإما. فلم يكن المعنى الحرفي يستبعد الروحي، أو العكس، وبالأحرى كان الاثنان

(310) Henderson, *Scripture*, *Canon*, *and Commentary*, p. 5.

متصلين بحركة جدلية من أحدهما نحو الآخر»[311]. ويبقى جدال الأكويني دفاعًا عن القيمة التأسيسية للمعنى الحرفي لفهم الكتاب المقدس، ورأيه أنّ كل ما يحتويه الكتاب المقدس تحت باب المعنى الروحي يبقى يجد تعبيرًا عنه في مكان آخر في المعنى الحرفي أيضًا، يعيد تأكيد نقطة مهمة طرحها أوغسطين لأول مرة في كتابه **عن العقيدة المسيحية**.

يتخذ أوغسطين في ذلك العمل التأسيسي المبكر في الهرمينوطيقا المسيحية مدخلًا بلاغيًّا إلى الكتاب المقدس، ويجادل في أن الكتاب يقدّم كلماتٍ عاديّةً لأولئك الجائعين لفهم واضح، لكنه يقدّم البهجة لأولئك الذين يزدرون البساطة ويسعون إلى التزويق البلاغي وإلى الغامض والمجازي في الكتاب المقدس. يقول أوغسطين: «وهكذا، فإنَّ الروح القدس قد وضع الكتب المقدسة على مثال مفيد، بحيث إن المواضع الأكثر انفتاحًا تقدم نفسها للجائع، بينما المواضع الأكثر غموضًا قد تمنع موقفًا ازدرائيًّا. ويكاد أي شيء في هذه المواضع الغامضة لا يغيب عن قول دال عليه بوضوح في موضع آخر»[312]. العبارة الأخيرة التي يتبناها الأكويني في المقطع المقتبس آنفًا من **الخلاصة اللاهوتية**، تحوّل الكتاب المقدس إلى نص يفسر نفسه، أي شبكة من الإحالات البينية يفسر فيها المعنى العادي الحرفي المواضع الغامضة، ويوفر الأساس النصي للتأويل الأمثولي.

---

(311) Froehlich, «Problems of Lutheran Hermeneutics,» in *Studies in Lutheran Hermeneutics*, ed. Reumann, p. 127.

(312) St. Augustine, *On Christian Doctrine*, II.vi.8, p. 38.

بدأت الفجوة بين الكتاب المقدس وكتابات المؤلفين الإنسانيين تضيق تدريجيًا في القرن الثالث عشر. وقد حدث بسبب تأثير الأكويني انبعاث في الاهتمام بالمعنى الحرفي للكتاب المقدس، وترتب على ذلك أن المختصين بالدراسات العبرية صاروا قادرين على تأكيد أهمية النصوص العبرية الأصلية وعدم كفاية الترجمة. وفي الوقت ذاته، دمَّر استخدام الأمثولة في شعر البشر مقابل التأليف الإلهي فرادة النصوص التوراتية في هيمنة المعنى الروحي فيها على حساب الجسدي. وكما يلاحظ جيمس كوغل: «لذلك، إذا كانت فرادة الكتاب المقدس تكمن في المعنى الروحي، فإن تلك الفرادة تعرضت لهجمة مزدوجة، فهي قد تعرضت للإهمال والتدمير من قبل الشراح المختصين بالعبريات، وفي الوقت ذاته تَمَّ تجاوزها من جانب آخر، من قبل شعراء ذوي قصد دنيوي، (وما هو أسوأ!) من قبل أصحاب القصد الإلهي»(313). كانت الممارسة الأمثولية بالنسبة إلى لوثر وكالفن والمصلحين الآخرين ذات فائدة ضئيلة في اللاهوت العقائدي. رأى لوثر، كما فعل الأكويني، أن الكتاب المقدس كان يفسر نفسه بنفسه، وما يعنيه ذلك أن المرء لا يحتاج، كما فسرّ لوثر الأمر في سجاله ضد الكاثوليكية، الوصول بواسطة آباء الكنيسة إلى فهم كاف للكتاب. يميز فروليش ثلاثة جوانب في الهرمينوطيقا اللوثرية ورثت الافتراضات المسبقة من القرون الوسطى المتأخرة، التوماوية منها تحديدًا: أي الاهتمام بالمعنى الحرفي، وبوضوح الكتاب المقدس، وبالاستمرارية التاريخية

(313) Kugel, *The Idea of Biblical Poetry*, pp. 218–219.

للتقليد التفسيري»[314]. والصياغة الكلاسيكية كما قدَّمها لوثر تقول: «إنَّ **الكتاب المقدس يؤوّل نفسه** (*scriptura sui ipsius interpres*)»[315]. يقول لوثر: «الـروح القدس هو أبسط كاتب ومتكلم في السماء والأرض، وهذا هو السبب في أن أعماله لا يمكن أن تحوي إلا أبسط المعاني، وهو ما ندعوه المعنى المكتوب أو الحرفي للسان»[316]. هنا مرة أخرى لا يقوم تضاد بين الحرف والروح.

ولكن ما الـذي يقصده لوثر بالمعنى الحرفي؟ إن الاهتمام بالحرفي، الذي تمكن متابعة مساره من لوثر إلى الأكويني وقبلهما أوغسطين، لا يقف إطلاقًا على الضد من المعنى الروحي بوصفه كذلك، لأن المعنى الحرفي، بالنسبة إلى كل هـؤلاء اللاهوتيين المسيحيين المؤثرين، وكما يلاحظ جيرالد برونز «ليس **معنى حرفيًا** (sensus litteralis) بقدر ما هو **معنى روحي** (sensus spiritualis)... إنها روح الفهم المسبق التي يجب أن يُدرس بها النص»[317]. وهو ما يعني القول إن المعنى الحرفي في الهرمينوطيقا المسيحية منذ أوغسطين وحتى الأكويني ولوثر حاضر كافتراض مسبق ومندرج

---

(314) انظر: Froehlich, «Problems of Lutheran Hermeneutics,» pp. 133-135.

(315) Ibid., p. 134.

(316) Luther, *Works*, ed. Helmut T. Lehman, trans. Eric W. Gritsch and Ruth C. Gritsch (Philadelphia: Fortress Press, 1970), 39: 178.

مقتبس في: Bruns, *Hermeneutics Ancient and Modern*, p. 143.

(317) Bruns, ibid., p. 142.

في إطار لاهوتي، فهو الشرط في أن أي معنى ممكن للنص التوراتي سيكون دائمًا عن المسيح، ويكون دائمًا متفقًا مع العقيدة المسيحية. يذكر فروليش أن لوثر، إلى جانب تأكيده المعنى الواحد الجلي البسيط الحرفي للكتاب المقدس، يؤكد أيضًا «أن الكتاب في كل موضع منه يتناول المسيح، حتى في العهد القديم، وأن هذا 'المعنى الحرفي' هو جوهر الفهم الروحي الصحيح للكتاب المقدس»[318]. إذًا، لا يكون المعنى الحرفي بالنسبة إلى لوثر ومعاصريه حرفيًا حقًا ومن دون شروط، بل هو معنى حرفي **لاهوتي** (sensus litteralis theologicus)، مختلف تمامًا عن «مجرد كلمات، عن معنى نحوي محض، حرف ميت»[319].

وهكذا يكون المعنى الحرفي في تقليد التأويل المسيحي متشكلًا على نحو روحي بالفعل، ويتضمن فهم المعنى الحرفي فهمًا ملائمًا، محاولةَ ربط ظاهر النص مع سياق يذهب دائمًا إلى ما وراء المعنى اللغوي أو النحوي المحض. يقول لوثر: «لا يتحمل الكتاب المقدس الفصل بين الحرف والروح»[320]. لذلك لا يقف المعنى الحرفي في التفسير المسيحي على الضد من الفهم الروحي للكتاب المقدس، بل هو يوفر للفهم الروحي أساسًا متينًا، وهو لا يُهمل دائمًا أو يُطرح جانبًا، بل يبقى وثيق الصلة بالعقيدة المسيحية كما هو حال المعنى

---

(318) Froehlich, «Problems of Lutheran Hermeneutics,» p. 128.

(319) Ibid., p. 133.

(320) Luther, *Works*, vol. 39, p. 171.

مقتبس في: Bruns, ibid., p. 144.

الروحي. ومرة أخرى، كما يقول فروليش «صار الاهتمام بالمعنى الحرفي العلامة الفارقة لكل تفسير متخصص يلقى الاحترام. يُعد الإصغاء بعناية «إلى ما يقوله النص المهمة الأساس إن لم تكن الوحيدة للمؤول»[321]. بالنسبة إلى لوثر يعدّ الإطار الديني شرطًا مسبقًا لفهم واف للمعنى الحرفي و«ما يقوله النص» يحتويه منظور يستشرف ما يرمي إليه النص على نحو أو آخر. وهكذا يمثل الحرفي والأمثولي علاقة معقدة، والخط الفاصل بينهما ليس واضحًا على نحو مطلق.

هل يوحي المنظور الروحي لفهم المعنى الحرفي إذًا بأن لا وجود لفرق بين الاثنين، أو بأن المعنى الحرفي يمكن أن يُهمل أو يُفسَّر على أي نحو يشاء المرء؟ في مقال عميق في إيحاءاته عن «المعنى الحرفي» للسرد التوراتي، يتبنى هانز فري (Hans Frei) الجدل النظري للتفكيكية ليثير التساؤلات بصدد فكرة الحرفي ذاتها والمشروع التأويلي للهرمينوطيقا. يجادل فري في أن المعنى الحرفي للكتاب المقدس هو «قراءة إجماع» تقع في داخل الجماعة المسيحية، لا خاصية من أي نوع للعلامة اللغوية بوصفها كذلك. ويعلن «أن فكرة وجود مرجع حقيقي لنصوص العهد الجديد ـ سواء أكان تاريخيًّا أم مثاليًّا، مفهومًا أم غير مفهوم ـ وللمعنى النصي كحقيقة ممكنة، محض وهم»[322]. ويواصل فري جدله في

---

(321) Froehlich, «Problems of Lutheran Hermeneutics,» p. 136.

(322) Frei, «The «Literal Reading» of Biblical Narrative in the Christian Tradition: Does It Stretch or Will It Break?,» in *The Bible and the Narrative Tradition*, ed. McConnell, p. 43.

أننا ما إن ندرك أن معنى العلامات اللغوية متوهَّم وتصادفي وتحكمه القرارات الجمعية، حتى تتفكك الهرمينوطيقا وتتعطل عن أداء وظيفتها تمامًا. «إذا كان 'المعنى' يتضمن الغياب **والاختلاف** بدلًا من المركزية والحضور، عندها يكون حضور الذات و'الفهم' ـ وهو قطبها الوثيق الذي لا غنى عنه في النظرية ـ أجوفين لا محالة»[323]. يقدم فري هنا دعوى مهمة، لكن للمرء الحق في التساؤل إذا ما كان من اللازم تعريف المعنى إما بوصفه حضورًا مطلقًا وإما بوصفه لا شيء على الإطلاق (إن شئنا الدقة، في حالة حضور موهوم **واقع بالفعل دائمًا**)، ويحق لنا التساؤل إذا ما كان مثل هذا المدخل الذي يعتمد «كل شيء أو لا شيء» يمكن أن يقدم أي عون في استجلاء طبيعة الفهم ذاتها، وهو مشروع الهرمينوطيقا. من الواضح أن محو الحرفي لا يتعالى على ثنائية «إما/ وإما» (either/or)، لكنه يدرج طرفًا في طرف آخر، ولهذا تبعات جدية على المستوى النظري وكذلك العملي.

تتضح مضامين مثل هذا المحو عندما تطبق كاثرين تانر (Kathryn Tanner) أفكار فري على صياغة للعلاقة بين اللاهوت المسيحي والنص التوراتي. تجادل تانر في أن ما يسمى المعنى الحرفي أو العادي للنص لا تمكن مماهاته مع «ما يقوله النص ببساطة»، أو مع «معناه المحايث» أو أي شيء من هذا القبيل. إنه بدلًا من ذلك «وظيفة استخدام جمعي: فهو المعنى الواضح أو المباشر للنص وفق الاستعمال الكلامي (usus loquendi) الذي تؤسسه

(323) Ibid., p. 58.

جماعة بعينها»[324]. وهو ما يعني أن **استعمال** النص هو معناه، وأن الأمثولي هو الحرفي. وتقتفي تانر خطى فري في كلامها على المعنى العادي بوصفه «قراءة إجماع» هي استخدام الجماعة المسيحية النص لتوليد المعنى أو ما يجعله التأويل التقليدي يعني، وبهذا لا يتمايز المعنى العادي عن المعنى الأمثولي أو الروحي، بل هو يتماهى «مع المعنى التقليدي للنص»[325]. إنه «لا يعني شيئًا بحد ذاته، بمعزل عن الممارسة التأويلية في استخدام النصوص. نتيجة لذلك لا يوجد بعد أي تمييز مطلق بين معنى النص «الصحيح» ومساهمات تقليد تأويلي ما». أخيرًا، ونتيجة لهذا اللاتمايز بين الحرفي والروحي، يختفي المعنى العادي كليًّا عندما تعلن تانر، في إعادة صياغة لنص دريدا، «أن المعنى الحرفي [propre] لا وجود له [على وجه التحديد]، وأن 'ظهوره' وظيفة ضرورية ـ ولا بد من أن يُحلل بوصفه كذلك ـ في نظام الاختلافات»[326].

بالرغم من ذلك تحوّل صياغة تانر العلاقة بين اللاهوت والكتاب المقدس إلى علاقة مقلوبة، لأن اللاهوت يحصل على الثقل بأكمله بينما لا يحصل النص التوراتي على شيء. يصبح اللاهوت مع التخلي عن المعنى الحرفي كليًّا، شيئًا مهيمنًا على نحو يثير القلق، ما دامت

(324) Tanner, «Theology and the Plain Sense,» in *Scriptural Authority and Narrative Interpretation*, ed. Green, pp. 62–63.

(325) Ibid., p. 63.

(326) Ibid., p. 64.

انظر: Derrida, *Of Grammatology*, p. 89.

التفاسير والتعليقات التقليدية، والكنيسة بوصفها تجسيدًا للجماعة المسيحية، وآباء الكنيسة بصفتهم ناطقين بلسانها، يصبحون إطار الإحالة الوحيد والسلطة الوحيدة التي تقرر ما للنص التوراتي من استخدام أو معنى. بكلمات أخرى يكتسب اللاهوت بوصفه عقيدة مسيحية أو أيديولوجيا الكنيسة، سلطةً كليةً لا يمكن أحدًا أن يثير في وجهها أي أسئلة أو يحتج عليها بالرجوع إلى المعنى الحرفي للنص التوراتي، فيكون الحاكم الأعلى هو الاتفاق الجمعي، ولا يُسمح لأي فهم فردي بالانحراف عن «قراءة الإجماع» التي تقبلها الجماعة. لكن إدراك تعقيد الحرفي شيء، واستئصال المعنى الحرفي كليًّا شيءٌ آخر تمامًا. قد يذكرنا جدال تانر بكتاب جان جرسون (Jean Gerson)، **المعنى الحرفي للكتاب المقدس** (*De sensu literali sacrae Scripturae*) الصادر في عام 1414، وفيه تأكيد أن الكنيسة وحدها مَن يمتلك القدرة على تقرير المعنى الحرفي. وكما يرى فرانك كيرمود، ينطوي هذا الإعلان على أمر جديّ، «ادَّعى الهراطقة أن عقائدهم كانت تستند إلى المعنى الحرفي للكتاب المقدس، ولكن إذا كان المعنى الحرفي من حيث تعريفه هو 'المعنى الحرفي الذي تراه الكنيسة' لا أي شيء متاح للعموم، إذًا فإن مجرد تأكيد معنى مختلف عن ذلك الذي تراه الكنيسة سيكون دليلًا على الهرطقة» (heresy)[327]. ومن الواضح أن استئصال المعنى الحرفي للكتاب المقدس لا يخدم إلا في منح سلطة الكنيسة وقادتها قوة مطلقة لا تقبل المساءلة.

---

(327) Kermode, «The Plain Sense of Things,» *Midrash and Literature*, ed. Hartman and Budick, p. 188.

من العدل ملاحظة أن تانر تعي هذه المشاكل تمامًا. وفي الواقع، نراها تثير على نحو دالّ في ممارستها التفكيكية على ذاتها أسئلةً وجيهة بصدد الموقف الذي تتخذه:

يفترض المدخل ذاته ممارسات جمعية تأسست بالفعل وصارت فاعلة، وهو لا يذهب إلى ما وراء هذه الممارسات أو إلى ما بعدها، إلى أي شيء أكثر أساسية تُستمد هي منه أو تكون مسؤولة تجاهه. يبدو كأن مدخلنا هذا يمنح الممارسات التقليدية، بغياب احتكام إلى أي شيء يقع خارجها، مكانة المُعطى الذي لا يقبل الانتهاك. فيمكن استراتيجيتنا التأويلية الكلِّية أن توحي، فضلًا عمّا سبق، بنوع من الدعوة إلى الانصياع متأصلة فيها تهدف إلى تأسيس ممارسات جماعية. قد لا يتجاوز تعريفنا الابتدائي الوظيفي للمعنى العادي تأكيد انغلاق الممارسات التقليدية على ذاتها، إذ يصبح ما يقوله النص نفسه مباشرة بمقتضاه هو ما تفهمه الجماعة منه مهما كان. وما دام المعنى العادي للنص هو معناه التقليدي داخل جماعة خطاب معينة، فإن هذا كما يبدو ينتهي إلى غياب أي معنى للنص نفسه يَحتكم إليه المرء ضد الفكرة المسيطرة في قراءة جماعة تقليدية. يصبح النص بشكل ظاهر أسير السياق الاجتماعي الثقافي الذي تتمتع عاداته التأويلية باحتكار حسم المعنى بصرامة من دون منافس(328).

تعدنا تانر بأن تنقض كل هذه التهم في مقالها، ولكنها مثل بيلاطس، أثارت هذه الأسئلة المهمة أعلاه ولم تقدّم إجابة عنها. ليس تأويل الكتاب المقدس، وفق صياغتها، استجابة للنص، بل قرارًا جمعيًّا بصدد استخدامه، وكل هذه الأسئلة التي أثارتها هي نفسها بصدد النص والمعنى والسيطرة الأيديولوجية تبقى لذلك

(328) Tanner, «Theology and the Plain Sense,» pp. 66-67.

من دون إجابة. ولكن ما إن نذهب إلى ما وراء التنظير وندخل في العالم الواقعي حتى يصبح السؤال العملي المتعلق بالفاعلية الفردية فائق الأهمية. وإن أفكارًا مثل «الجماعة» أو «الإجماع» لا تعدو كونها أفكارًا وكلماتٍ دالَّةً على جمعية مجردة، وهي تبدي في الواقع السياسي ميلًا مزعجًا إلى التحول إلى الضد تمامًا لما يُفترض أنها تدل عليه. وهو ما يعني أنها تصبح في الغالب شعارات جوفاء تخفي إرادة الأقوياء الفردية ومصالحهم الشخصية، كونهم يدّعون تمثيل الإجماع أو المصلحة العامة للجماعة. وتمنح صياغة تانر قوة لا تقبل التحدي لرجال اللاهوت أو أي جهة تمثل الجماعة المسيحية التأويلية أو تدَّعي تمثيلها. إذا كان للتاريخ أي جدوى في تذكيرنا بمخاطر القوة التي لا تقبل التحدي، فلا بد للنتائج المقلقة التي ينطوي عليها جدالها من أن تجعلنا نتروى في الاستخفاف باختفاء الحرفي أو «القراءة الحرفية». في هذه الأثناء، يصبح واضحًا أن مفهوم الحرفي حاسم في مقاومة إساءة التأويل المقصودة والتحكم الأيديولوجي، ويجب أن لا يخدعنا أي قدر من السفسطة الميالة إلى الغموض، فيبعدنا عن إدراك طبيعة المعنى الحرفي البسيط. في الواقع، تكمن قوة الحرفي في عاديته وبساطته الطبيعية.

لكن النص لا يبقى صامتًا أو سلبيًّا تمامًا في مواجهة فصاحة جدال «الإجماع». بالرغم من أن المعنى الحرفي للنص قد يتعرض للالتواء والتوسع إلى حد ما، فإنه هو الذي يضع قيودًا على قراءتنا وتأويلاتنا في نهاية المطاف. فليست قراءة النص في المحصلة النهائية نزهةً مجازية يأتي فيها القرّاء معهم بالمعاني إلى كلمات المؤلف. وإن

شئنا أن نضع ذلك على نحو مختلف، بالتشبيه مع قصة إساءة التسمية التي مارسها زاو غاو، نقول إنه لا يمكن القارئ أن يعلن ببساطة أن الظبي (lu) حصان (ma). بعضهم قد يفعل ذلك بسبب الجهل أو سوء النية، لكن علينا فضحهم، كما كان حال زاو غاو، لما يقترفون من إساءة تجاه اللغة ولتشويههم المعنى المعياري، فبمقدار ما تكون اللغة من أكثر المؤسسات الاجتماعية أساسية في المجتمع البشري، فإن معنى الكلمات المستقر نسبيًّا هو تحديدًا «اتفاق الجماعة» الأكثر أساسية، وبمقدار ما تحتاج تلك الجماعة إلى اللغة من أجل التعبير والتواصل، فإن عليها أن تميّز التسمية (تسمية الظبي ظبيًا) من إساءة التسمية (تسمية الظبي حصانًا). كان الصينيون القدماء يعرفون هذا جيدًا، وذلك لأن تصحيح الأسماء هو واحد من أهم البرامج السياسية والفكرية المهمة في الفلسفة الكونفوشيوسية. في النظرية المعاصرة، طوّر أمبرتو إيكو فكرة مفيدة عن «قصد النص» (intentio operis) للاحتماء من المبالغة في التأويل، أو ما يسميه «التمادي في التأويل». يقول إيكو «لا بد للمرء من أن يقرر رؤيته، وهكذا لا يكون ممكنًا الكلام عن قصد النص إلا بوصفه نتيجة حدس من جانب القارئ»[329]. لكن المسألة هنا لا تتمثل في أن القارئ هو من يقرر ما يقصده النص أو يعنيه ـ بالرغم من أن ذلك هو ما يذهب إليه الجدال تحديدًا في الصيغ اللامسؤولة من نقد استجابة القارئ ـ بل في أن قرار القارئ يبقى معرّضًا لتحدي النص له على الدوام، وأن حدس

(329) Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, p. 64.

القارئ الابتدائي يبقى يتكيف ويتحور على الدوام بما يتيح نشوء فهم أكثر كفاية في عملية القراءة.

إن قصد النص، كما يوضح إيكو، هو الفكرة القديمة المتعلقة بالمعنى الحرفي والاتساق النصي التي نجدها في الجدال الذي يطرحه أوغسطين والأكويني: «يمكن أي تأويل يختص بجزء معين من النص أن يكون مقبولًا إذا ما أكده جزء آخر من النص ذاته، وإلا وجب أن يُرفض إذا ما تحداه ذلك الجزء. بهذا المعنى، فإن الاتساق النصي الداخلي يسيطر على ما يبقى، بخلاف ذلك، عصيًّا على السيطرة عليه من دوافع القارئ»[330]. بكلمات أخرى، يتجلى قصد النص بوصفه استقامة النص واتساق المعنى الذي تؤسسه كلمات منتظمة في ترتيب خاص لتشكيل نص محدد. لذلك يعني الإقرار بأهمية قصد النص الاهتمام بالمعنى الحرفي أو المعتاد للنص. حتى الكلمة الواحدة التي تستخدم بمعنى استعاري يجب أن تُفهم ضمن هذه البنية الكلية للنص، والواقع أن المرء لا يستطيع إلا ضمن هذه البنية الكلية أن يقرر إن كانت الكلمة مستخدمة بمعنى حرفي أو استعاري.

أدى الانتباه الدقيق للمعنى الحرفي من الناحية التاريخية إلى نتائج عميقة في الهرمينوطيقا التوراتية. ما إن أُدركت أهمية الحرف إدراكًا كاملًا حتى بدأت الدراسات الأدبية والأسلوبية للكتاب المقدس تتطور، وقلص الإعلاء من شأن اللغة التوراتية بحد ذاتها من أهمية الأمثولة على نحو متزايد. وقد ظل الأسقف روبرت لوث

(330) Ibid., p. 65.

(Robert Lowth) في محاضراته عن الشعر التوراتي (1753) يفهم نشيد الأناشيد بوصفه أمثولة حب بين المسيح والكنيسة، لكنه أطلق عليها «أمثولة روحانية»، أمثولة «أقيمت على أساس التاريخ،» بينما انصب اهتمامه كليًّا على الصور والبراعة الشعرية في النشيد(331). تُرجمت محاضرات لوث اللاتينية إلى الإنكليزية ونُشرت في منتصف القرن التاسع عشر مع هوامش وضعتها أيدٍ كثيرة، وهو ما يمكننا من معرفة الطريقة التي استجاب بها الباحثون الأكاديميون لعمله. هنالك هامش مطول ليوهان ديفيد ميشائيلس (John David Michaelis)، وهو أستاذ فلسفة في جامعة غوتنغن، يتحدى فكرة أن النشيد أمثولة ويجادل بدلًا من ذلك أن من الشرعي تمامًا قراءة النشيد بمعناه العادي. وقد دفع ميشائيلس ضد أولئك «المتعمقين في التفكير» الميالين إلى قراءة النشيد على نحو أمثولي بالقول إن «العواطف العفيفة والزوجية التي زرعها الإله بعناية في القلب البشري، التي يعتمد عليها قسم كبير من السعادة البشرية، يجب أن لا يُستكثر عليها ربّة شعرٍ مفعمة بإلهام إلهي»(332). عندما تصبح الملامح الشعرية والأسلوبية للغة التوراتية موضوعًا للدراسة، والحب والزواج جزءًا من خطة الرب للحياة البشرية، وكلاهما يُعدّ موضوعًا يستحق شاعرًا يحمل إلهامًا إلهيًّا، يكاد نشيد الأناشيد لا يكون بحاجة إلى تأويل أمثولي ليثبت استحقاقه أن يكون جزءًا من المعتمد التوراتي.

---

(331) Lowth, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, lecture 31, p. 339.

(332) Ibid., p. 346.

يحمل نبذ الأمثولة في هامش ميشائيلس العلامة الفارقة للجماليات الرومانتيكية التي تعلي من قيمة الرمز على حساب الأمثولة بصفتها غطاء رقيقًا للعقيدة. يقدم غادامير في **الحقيقة والمنهج** عرضًا موجزًا لتاريخ تراجع مكانة الأمثولة في الغرب بعد القرن الثامن عشر، خصوصًا ردة الفعل السلبية تجاه كلاسيكية فنكلمان (Winckelmann) في ألمانيا وصعود الرمز في النظرية الأدبية الرومانتيكية بوصفها مفهومًا مضادًا. وهو يُظهر كيف أن مفهوم كانط (Kant) للتمثيل الرمزي مهّد الطريق لتقويم جمالي للرمز، وكيف أن كلمة رمز صارت تعني بعد غوته وشيلنغ (Schelling) وسولجر (Solger) ومفكرين ألمان آخرين من أواخر القرن الثامن عشر، الوحدةَ الداخلية للفكرة وتجليها، بينما فُهمت الأمثولة بأنها تنمّ عن علاقة ميكانيكية بين الفكرة وتمثيلها بواسطة شيء خارجي مصطنع. لقد تمكنت الفكرة الرومانتيكية عن الفن بأنه خلق حرّ وخيالي يصدر عن عبقرية من إضعاف الثقة أخيرًا بالأمثولة حين ساد الاعتقاد بأنها وثيقة الصلة بالدوغمائية. يقول غادامير «في اللحظة التي يحرر بها الفن نفسه من قيود الدوغمائية كلها ويصبح قادرًا على تعريف نفسه بأنه النتاج اللاواعي للعبقرية، تصبح الأمثولة لا محالة موضع شك من الناحية الجمالية»[333]. لقد نُظر إلى الرمز على أنه تعقيد يتفاوت فيه الشكل والجوهر، وهو ما يولّد تلك الخاصية اللامحسومة والمعلّقة التي تميز كل الأعمال الفنية والأدبية، بينما تشوّهت سمعة الأمثولة بوصفها تبسيطية، أي قشرة تحتوي معنى غريبًا عن شكلها.

(333) Gadamer, *Truth and Method*, p. 79.

لكن هذا المفهوم الذي فُقدت معه الثقة بالأمثولة مع بواكير الرومانتيكية الألمانية يبقى ضيقًا ومحدودًا، يخدم غاية سجالية، وإن كان لا يزال يمتلك تأثيرًا عظيمًا في النقد الحديث. يقول بول ريكور (Paul Ricoeur): «الأمثولة إجراء بلاغي يمكن التخلص منه ما أن يؤدي وظيفته. يمكننا وقد صعدنا السلم أن ننزله»[334]. ويسمي نورثروب فراي (Northrop Frye) مثل هذا الإجراء البلاغي «أمثولة ساذجة»، ويميزها عن «الأمثولة المستمرة»، التي هي أكثر رقيًّا، مثل **الكوميديا الإلهية** (*The Divine Comedy*) أو **أميرة الجن** (*The Faerie Queene*) التي «تبقى بنية من الصور لا أفكارًا متنكرة، ولا بد للشرح من أن يتواصل معها كما يُصار تمامًا مع سائر الأدب في محاولة لرؤية الوصايا والأمثلة التي توحي بها الصور إجمالًا»[335]. وفراي بعزله العمل الأدبي بوصفه «بنية من الصور» عن الأمثولة بوصفها تكوينًا من «أفكار متنكرة» إنما يحاول إنقاذ عملَي دانتي وسبنسر الأمثوليين الكبيرين من سوء السمعة الذي لحق بمصطلح الأمثولة في الجماليات الرومانتيكية والنقد الحديث.

هنالك بالمثل العديد من النقاد المتحمسين للتعامل مع الأمثولة بوصفها رمزًا، وللتعامل مع دلالتها الحرفية على أساس أنها محملة بمعنى أنطولوجي. إذا ما كان بوسع الأمثولة ادعاء أي قدر من القيمة الأدبية، فإن عليها في مواجهة ضغط القلق من الأمثولي امتلاك «بنيتها

(334) Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, p. 56.

(335) Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 90.

من الصور». وهذا هو ما يجادل به [كلايف ستابلز] لويس عندما يقدم النصيحة في كيفية قراءة الأمثولات: عندما يُكشف المعنى الخفي ويكون القارئ قد تسلق السلم الأمثولي، يجب عليه البقاء حيث هو وعدم النزول، يقول لويس، على الضد مباشرةً ممّا أكد ريكور في المقتبس الآنف: «الأمثولة في نهاية المطاف تشبيه يُرى من الجانب الآخر، وعندما نرى الغاية من التشبيه لا نرمي به جانبًا»[336]. يحذرنا أويرباخ أيضًا من كبح الحدث الحسي عند قراءة الكتاب المقدس كبحًا أمثوليًّا، خصوصًا في إطار رمزي طوبولوجي، إذ ينطوي مثل هذا الكبح على «خطر أن يتهاوى العنصر المرئي في الحوادث تحت كثافة نسيج المعاني»[337]. ومناقشته الشخصيةَ الرمزية بوصفها صحيحة تاريخيًّا وقادرة على استشراف تصوّر آخر يُدرك مستقبلًا في الوقت ذاته، والتقابل الذي يقيمه بين التأويل الأمثولي بصفته الروحية المجردة والتأويل المجازي بصفته التاريخية العميقة، وادعاؤه أن الميل إلى الأخير في الغرب «كان هو الغالب»، يمكن أن تُفهم كلها على أنها محاولة للتخفيف من القلق تجاه الأمثولة في الجماليات الرومانتيكية، لإنقاذ الأمثولة من سمعتها السيئة[338]. وكان من المحتم تحت ضغط الميراث النقدي للجماليات الرومانتيكية أن يميل العديد من العلماء إلى فصل الأدب والتأويل عن الأمثولة والتأويل

---

(336) Lewis, *The Allegory of Love*, p. 125.

(337) Auerbach, *Mimesis*, p. 48.

(338) Auerbach, «Figura,» in *Scenes from the Drama of European Literature*, p. 36.

الأمثولي، ففي ظل النزوع الارتيابي الحديث الميال إلى مساءلة أي سلطة عقائدية أو رفضها، دينية كانت أم دنيوية، صارت الأمثولة بما هي وسيلة بلاغية تثير الشكوك في أنها محض وعظ عقائدي متنكر، ولأنها كذلك فهي تفقد احترامها.

يرتبط صعود القراءة الحرفية للكتاب المقدس أيضًا على نحو وثيق بالعلمنة المتزايدة للعالم الحديث وبالتقدير الذي لقيته القيم الجمالية في النص التوراتي. وأبـرز الخواص المميزة للدراسة الحديثة لـ«نشيد الأناشيد»، كما يلاحظ مارفن بوب، هو ميلها العام إلى رفض الأمثولة البسيطة وقبولها غير المقيد لتطبيق النشيد على الحب الجسدي البشري. يقول بوب: «ظل البحث الحديث يميل إلى ربط أصول النشيد وخلفيته مع طقوس الخصب النصية المقدسة في عبادات الشرق الأدنى القديم حيث تكون قضايا الحياة والموت هي المشاغل الحاسمة»، وهو مقتنع بعد أن عمل على نص النشيد وراجع التأويلات المتنوعة له، بأن «التأويل المتصل بالعبادات الذي لقي مقاومة عنيفة منذ بواكيره، هو الأفضل في تفسير الصور الشبقية. وقد ظلت الجنسانية من المشاغل الإنسانية الأساس، والتأكيد 'أن الرب محبة' يتضمن معاني الكلمتين كلتيهما»[339]. لقد نجم عن المدخل التاريخي النقدي أثر هائل، فالاكتشافات الأثرية والدراسات الأنثروبولوجية والاهتمام المتجدد بالأساطير وبفولكلور الشرق الأدنـى القديم كلها أعـادت الكتاب المقدس إلى سياقه التاريخي والفلسطيني. وقد تابع الباحثون بقوة أثر الاتفاقات الممكنة بين الهند

(339) Pope, *The Anchor Bible: Song of Songs*, p. 17.

القديمة وبلاد الرافدين في زمن الملك سليمان، وربطوا النشيد مع الأناشيد الهندية المقدسة التي يحمل الحب الشبقي فيها غالبًا دلالة دينية، إذ هو يرمز إلى التوق البشري إلى الألوهية. ولا يعني هذا بالطبع أن يُقرأ نشيد الأناشيد بوصفه احتفاءً بالحب الشبقي، وبالتالي فهو ليس قطيعة مؤكدة مع الميراث التأويلي الأمثولي الأقدم عهدًا، لكنه محاولة لوضع النشيد في أطار مختلف لا يكون فيه المقدس والجنسي على طرفي نقيض.

اليوم صار المفسرون المسيحيون، من الكاثوليك والبروتستانت على حد سواء، يأخذون المعنى العادي للنشيد أساسًا لأي قداسة، ويعدّون موضوع النشيد الحُبّين الدنيوي والمقدس معًا، الشبق (Eros) والمحبة(Agape). يلاحظ هلموت غولفيتزر (Helmut Gollwitzer) أنه «إذا كان النشيد يتناول الحب البشري الجنسي ببساطة، فإن إدراجه في الكتاب المقدس يعبر بحد ذاته عن مطلب أن تستجيب الكنيسة والمسيحيون أخيرًا إلى تأسيس علاقة لا يربكها الحياء مع الحب والإيـروس، وهو يأمرنا من دون حياء: «افرحوا لوجود شيء كهذا»، فالرغبة الجنسية [diese Lust]، التي هي واحدة من أقوى العواطف وأعجبها، هبةٌ رائعة من خالقنا»(340).

لن نقدّر التغيّر العظيم الذي يعبّر عنه غولفيتزر هنا حق قدره إلا إذا استعدنا أوريجين والموقف التقليدي الزاهد تجاه الحب الدنيوي والجنس. قد يكون نافعًا هنا استعادة قصة بلبل بازل (Basle) كما يرويها هاينرش هينه (Heinrich Heine) في هجائه اللامع للزهد

(340) Gollwitzer, *Das hohe Lied der Liebe*, p. 21.

الديني في إنكاره العواطف الإنسانية الطبيعية. في أيار (مايو) 1433 خرج مجموعة من رجال الدين والرهبان المشاركين في المجمع المسكوني (Ecumenical Council) في بازل يتجولون في الغابات قرب المدينة ويتجاذبون أطراف الحديث ويتجادلون بخصوص النقاط الدقيقة في القضايا اللاهوتية، وفجأة نزل عليهم الصمت أمام شجرة زيزفون مزهرة كان عليها بلبل يضفي البهجة بألحان أغنية عذبة. بدا أن اللحن الرقيق قد اخترق القلوب المفكّرة لهؤلاء الرجال الأتقياء المتعلمين وذوّب عواطفهم فأيقظها من سباتها الخدر. أخيرًا، قال أحدهم إن هذا الطير قد يكون الشيطان بعينه يحاول أن يشغلهم عن خطابهم المسيحي ويغويهم إلى الشهوة والخطيئة، وانطلق يطرد روح الشر مرددًا الابتهال المعتاد: (Adjuro te per eum, qui venturus est, judicare vivas et mortuos, etc. etc.). أجاب الطير: «نعم، أنا روح شريرة»، وطار مبتعدًا وهو يضحك. يقول شاعرنا: «إن هذه القصة لا تحتاج إلى شرح. فهي تحمل البصمة المرعبة لزمان كان كل ما هو عذب وجميل فيه يُشجب كرجس من عمل الشيطان»[341].

ظل استنكار الحب والجنس لقرون يجعل من المستحيل قراءة نشيد الأناشيد على وفق المعنى العادي الحرفي للنص، وكان التأويل الأمثولي هو الطريقة الوحيدة لتبرير النشيد كجزء من المعتمد التوراتي. ولم تتحقق إلا في الزمن الحديث، وفي سياق اجتماعي أكثر دنيوية بكثير لغولفيتزر القدرة على إعلان قدوم عصر جديد،

(341) Heine, *Concerning the History of Religion and Philosophy in Germany*, in *Selected Works*, pp. 283–284.

حقبة جديدة تمامًا من الإيمان الديني لا يضطر فيها البشر إلى الاعتذار عن رغباتهم وحبهم. وهو يجد في النشيد تعبيرًا حرًّا عن استعادة وحدة الحرف والروح، الحب الدنيوي والحب الإلهي، «ماغنا كارتا الإنسانية»، وهو يذكرنا مع كارل بارت (Karl Barth) بخصوص نشيد الأناشيد، أن «علينا أن لا ننزع إلى حذفه من المعتمد. يجب أن لا نتصرف وكأنه غير موجود في المعتمد. كما أن علينا تجنب فرض الصفة الروحية عليه كما لو أن كل شيء في المعتمد يجب أن يكون ذا معنى روحي. وأعمق التأويلات هنا قد لا يعدو أكثرها طبيعية»[342]. فلا يرفض التأويل الحديث بإدراكه شرعية المعنى العادي للنص التوراتي وبإقراره أهمية الإيروس في نشيد الأناشيد المعنى الروحي بالتأكيد، لكنه يوفِّق بينه وبين المعنى الحرفي للكتاب المقدس. وما إن تفقد صرامة العقيدة سطوتها، ما إن يكف الحرف والروح عن تشكيل ضديّة يطرد أحد طرفيها الآخر، حتى تتاح الفرصة لنا لإنجاز توازن بين ما يقوله النص حرفيًّا وما يقوله بما هو نصٌّ معتمد مقدس. مع حالة نشيد الأناشيد نستطيع أخيرًا أن نقرأ النص كما هو في الاتحاد المعافى بين الإيروس والـ«أغابي» (المحبة) (Agape)، بين الشبق والمحبة، بين الإنساني والإلهي.

تراث الشروح ومساوئه

إذا كان احترام الحرف أو سلامة الكتاب المقدس النصية في التقليد المسيحي يعود بأصوله إلى لوثر والأكويني وأوغسطين،

---

(342) Barth, *Kirchliche Dogmatik*, 3.2, pp. 354 f. مقتبس في: Gollwitzer, *Das hohe Lied der Liebe*, p. 62.

فإن هنالك في الصين أيضًا محاولاتٍ مبكّرةً سعت إلى قراءة الكلاسيكيات الكونفوشيوسية حرفيًا من دون ما اعتُبر إكراهاتٍ تفسيرية مفرطة. غالبًا ما يقال عن قراءة **كتاب الشعر** قراءة حرفية بوصفه شعرًا من دون اعتبار للمعاني الأخلاقية والسياسية التي يعزوها الشراح التقليديون للنص، إنه موقف حديث في النقد الصيني. ومن المؤكد أن هذا الموقف لم يحقق الغلبة إلا في القرن العشرين، لكن تسميته «حديثًا» هو توسّع في الكلمة إلى أقصى حدودها حتى إنها تصبح مضلّلة على نحو جديّ، لأن هذه القراءة التي يفترض أنها «حديثة» تمتد جذورها في الماضي البعيد وصولًا إلى سلالة تانغ (618-907) وسلالة سونغ (960-1279) عندما بدأ مجموعة من الشعراء والمسؤولين المتأدبين التعبير عن شكوكهم في تعليقات الهان الموغلة في أمثوليتها، وحاولوا قراءة بعض القصائد الكونفوشيوسية الكلاسيكية في الأقل بوصفها أغانيَ قديمة تصلح للموسيقى والغناء. وقد دُمِجَ بعض آرائهم الشكيّة لاحقًا في الفهم التقليدي، وبعضها كُبح ليشكل تيارًا خفيًّا هدّامًا في تراث الشروح. لذلك، فإننا عندما نتكلم على التأويلات التقليدية لـ **كتاب الشعر** أو التقليد الصيني في النقد الأدبي عمومًا، فإننا لا نتكلم عن مجموعة مفردة أحادية موحدة من الأفكار والمبادئ، بل على تنوع الآراء والمداخل والأبعاد، فللشروح على أول منتخبات من الشعر الصيني القديم تاريخ معقد، ومن المهم ملاحظة أن الآراء في تراث الشروح يختلف أحدها عن الآخر وتتغير كثيرًا، بالرغم من أن العديد من هذه الاختلافات القديمة قد فقد أهميته العاجلة وملاءمته، كما أن الآراء

المتباعدة قد تبدو، من هذا الجانب الذي يفصلنا عن هذه الاختلافات عبر هوة واسعة، متشابهة في أعيننا.

أسطورة أن كونفوشيوس قد اختارَ **كتاب الشعر** وجمع مادته لا تعدو أسطورة، وحقيقة أن كونفوشيوس في **أحاديثه** يشير إلى المنتخبات على أنها **القصائد الثلاثمئة**، يوحي أن ثمة مجموعة من النصوص كانت موجودة بالفعل في زمنه (القرن الخامس قبل الميلاد) في شكل ثابت نسبيًّا، قريب إلى حد ما من المنتخبات التي وصلت إلينا وتتكون من ثلاثمئة وخمس قصائد. وقد يكون **كتاب الشعر** جُمع خلال حقبة الدويلات المتحاربة (403-221 ق.م.) وكان أحد الأعمال التي دمرها إمبراطور تشن الأول ضمن إجراءاته المفرطة في قسوتها للسيطرة على التفكير، وفتواه الشهيرة بحرق الكتب (213 ق.م.). لكن حرق الكتب لم يوقف انتشار الأفكار، فبقي العديد من الأعمال السابقة على حقبة تشن، ومن ضمنها **كتاب الشعر** بعد انقضاء المحنة. وقد وصلتنا هذه الكتب القديمة في نسختين: ما اصطُلِحَ على تسميته بـ«النصوص الجديدة» (jinwen)، وهي نصوص تم تداولها في سلالة الهان الغربية (206 إلى 25 ق.م.) وكُتبت باعتماد أشكال الحروف الدارجة في ذلك الزمان، و«النصوص القديمة» (guwen) المكتوبة على نمط الكتابة الصينية، ويُفترض أنها وُجدت مخفية داخل حيطان بعض الأبنية القديمة ولم تلتهمها نار الإمبراطور الأول. لكن الاختلاف بين النصوص الجديدة والقديمة يتجاوز مجرد شكل الكتابة الصينية المعتمدة أو أسلوبها، والشجار والتصارع بين مدرستي «النص الجديد» و«النص القديم» يكمن

خلف الكثير مما يرد في تاريخ دراسة الكلاسيكيات الصينية[343]. مع ذلك، بخلاف الكتب الأخرى التي تتسم بتفاوتات مهمة بين نسختي «النص الجديد» و«النص القديم»، يبدو كتاب **الشعر** متشابهًا في النسختين، وقد اقترح بعضهم أن سلامة النص تعود على الأرجح إلى حقيقة أن القصائد حازت شعبيةً واسعة قبل إحراق الكتب، وأنها خُزنت في الذاكرة وتم الحفاظ عليها عبر التداول الشفاهي أكثر منه عبر النصوص المكتوبة. لذلك، فإن النزاعات المتكررة في حالة كتاب **الشعر** لم تكن تتعلق على نطاق واسع بالنص بوصفه كذلك ولكن بالتعليقات عليه وتأويلاته.

سادت في بواكير سلالة الهان ثلاثة تقاليد في الشرح تُعرَف بأسماء «تشي» (Qi)، و«لو» (Lu)، و«هان» (Han)، وكلها معتمدة رسميًّا على أنها مدارس للنص الجديد، وقد أُسس مكتب خاص، هو «مكتب الدكتوراه» (boshi)، في القرن الثاني ق.م. لدراسة وتدريس كل من هذه المدارس. ثم ظهر في ما بعد نص قديم محرَّر يُعزى إلى عالِم يدعى ماو (Mao) ويُعرف باسم «نص ماو من كتاب **الشعر**»، وفيه «مقدمة» تلحق بكل واحدة من القصائد، وبدأ ينافس من أجل الحصول على اعتراف رسمي في السنوات الأخيرة من القرن الأول ق.م.، ومنذ أن كَتَبَ الشارح من حقبة الهان زينغ تسوان (127-200) شروحه الرسمية التي اعتمدت نسخة ماو، وإن استوعب أيضًا أفكارًا مأخوذة من مدارس «النص الجديد» الثلاث، حل «نص ماو من كتاب

(343) انظر: Zhou Yutong, «The Study of Classics in the New Text and the Old Text,» in *Jingxueshi lunzhu xuanji*, pp. 1–39.

الشعر» تدريجًا محل نسخ النص الجديد، حتى وصلنا بوصفه النص الوحيد اليوم.

ومع حلول القرن الرابع، كان تراث الشروح الصادر عن مدارس «النص الجديد» الثلاث قد ضاع بالفعل، ولم تكتسب نسخة ماو الموقعَ المتسيِّدَ بوصفها معتمَدًا أو عملًا نموذجيًّا فحسب، بل أصبحت شروحه المصاحبة لها شبْهَ معتمدة هي الأخـرى. وقد تعزز تقليد ماو وجنغ أو تقليد شروح سلالة الهان بجهد كونغ ينغدا خلال التانغ مع تعديلات متكررة صغيرة. وأصبح هذا التقليد إطارًا تفسيريًّا مفصلًا قيّد تأويل القصائد بحزم في داخل حدود الفلسفة الكونفوشيوسية الأخلاقية والسياسية، وظل يربط القصائد بشخصيات شبه تاريخية في خدمة الغايات الاجتماعية المفيدة في «المديح» (mei) و«الهجاء» (ci) أو «الاحتجاج المتهكم» (fengjian) على حكام الولايات.

ولكن مع تكريس شروح الهان خلال حقبة التانغ على أنها التقليد القويم، بدأت العقيدة المتشددة (orthodox) تتعرض للتحدي أيضًا على أيدي بعض الكتاب والعلماء. وفي مقطوعة شهيرة، سخر شاعر التانغ لي باي (Li Bai) (701-762) من «أستاذٍ من لو» متخصص في النصوص يذكرنا بشرّاح الهان على الكلاسيكيات الخمس، لأنه لم يكن يحمل أي فكرة عن طرق التعامل مع العالم، لكنه «يموت وقد شاب شعره من دون أن يتوقف عن دراسة فصوله وأشعاره»[344]. ولم

(344) Li Bai, «Old Scholar from Lu: A Lampoon,» in *Li Tai Bai quanji*, 3: 1157.

يكتف كاتب التانغ هان يو (Han Yu) (768-824) بالتعبير نثرًا عن شكوكه في مقدمة ماو لـ **كتاب الشعر** لكنه كتب أيضًا في قصيدة:

قصائد زو (Zhou) **الثلاثمئة**،
الأناقة في السطح البراق والمشورة منظّمة.
من يجرؤ، وقد مرّت على يد الحكيم،
على أن يناقشها ويزيد؟[345].

يبدو أن هان يو وهو يرفض مناقشة **القصائد الثلاثمئة** والمشاركة في تفسيرها، نأى بنفسه باحترام عن تراث الشروح برمته. وكانت شروح ماو وجنغ قد تعرضت خلال سلالة سونغ إلى تحدٍّ جدي من جهة العديد من الكتاب والعلماء، مثل أويانغ تسيو (Ouyang Xiu) (1007_1072)، سو زي (Su Zhe) (1039-1112)، زينغ تشياو (Zheng Qiao) (1104_1162)، وخصوصًا العالم الكونفوشيوسي زو تسي (Zhu Xi) (1130_1200). بهذا تكون شروح سلالة سونغ قد اتخذت لنفسها منعطفًا يبتعد بها عن تراث الهان ودشّنت توجهًا جديدًا قاد في نهاية المطاف إلى قراءة حرفية للقصائد دونما حاجة إلى الإطار التفسيري لـ «مقدمة» شروح ماو ـ جنغ.

---

(345) Han Yu, «Recommending a Scholar,» in *Han Changli quanji*, p. 40.

في البيت الأول يذكر هان يو الزمن الذي وضعت فيه **القصائد الثلاثمئة** وهو زمن سلالة زو. البيت الثاني غامض وربما يكون قد تعرض للتلف؛ وهنالك نسخة أخرى تحمل كلمة «يدفن» (bury) (mai) بدلًا من «ينظّم» (*li*)، وهي بالتالي تمثل رأيًا أشد نقدًا لتعليقات الهان: «الأناقة في السطح البراق والمشورة مدفونة». تحيل «يد الحكيم» في البيت الثالث إلى كونفوشيوس، الذي كانت له يد ـ بحسب الأسطورة المعروفة ـ في جمع **كتاب الشعر**.

كان زو تسي أكثر الأساتذة الكونفوشيوسيين تأثيرًا في زمانه من دون منازع، ولتأويله الكتب الأربعة (النصوص الكونفوشيوسية الأساس: **التعليم الكبير** *Great Learning*، **الأحاديث** *Analects*، **كتاب منسيوس** *Mencius*، و**عقيدة الوسط** *Doctrine of the Mean*) أهمية عميقة في إقامة التعليم الكونفوشيوسي على أساس مؤسساتي في الأزمنة اللاحقة. وهو أولًا وأساسًا مفكر وفيلسوف وليس ناقدًا أدبيًّا. لم يكن يهتم بالشعر أو الكتابة الأدبية إطلاقًا لذاتهما، بل بوصفهما تعبيرًا أو فيضًا (emanation) عن **الطاو** فحسب. وعلى خلاف طاو لاو تسي الروحاني وغير المسمّى، الذي كان منقطع الصلة تمامًا بالعالم البشري، فُهمت هذه الفكرة عن الطاو بأنها «طريق السماء» الذي يمنح الإنسان الأصل النهائي والمبدأ الهادي لما هو خيّر ومناسب، كما يتجلى في الفضائل الكونفوشيوسية الجوهرية: الإنسانية، الاستقامة، اللياقة، الحكمة، الصدق، وهي تتجسد في حسن العلاقات داخل العائلة وفي المجتمع عمومًا. لذلك، **فالطاو** متعالٍ ومحايث في آنٍ واحد، موغل في حضوره في هذا العالم، مرئيٌّ في كل مكان ويمكن إدراكه بوصفه الجوهر، والمبدأ، والعقل أو **نظام** (li) الأشياء. وبمقدار ما تُظهر الكتابة الأدبية هذا **الطاو** بشكل مناسب، تكتسب غايتها وشرعيتها. يقول زو تسي «**الطاو** هو جذر الكتابة وأساسها، والكتابة هي الفروع والأوراق بالنسبة إلى **الطاو**. ولأن لها مثل هذا الجذر والأساس، فإن ما يصدر بوصفه كتابة هو **طاو**»[346].

---

(346) Zhu Xi, *Zhuzi yulei*, *juan* 139, 8: 3319.
وسوف يختصر في ما بعد بكلمة (*Yulei*). قد تذكرنا استعارة الجذور والفروع باستعارة لو سيا الشجرية المشابهة: «استخدام الكتابة هو في الواقع استخدام أغصان الكلاسيكيات وفروعها».

كان زو تسي يقصد بالكتابة ذلك النوع المناسب من الكتابة الذي يجسد الأفكار والتعاليم الأخلاقية للكونفوشيوسية، وكان ـ مثل فلاسفة الكونفوشيوسية الآخرين في زمانه ـ حادًّا في نقده الشعراء والكتّاب أمثال هان يو وسو شي، ممن كانوا يجدون قيمة الكتابة في ذاتها، ويقلبون بذلك النظام القويم للأشياء بأخذهم الفروع والأوراق، إن صح القول، مأخذًا أكثر جديّة من الجذور.

أكد زو تسي أن الحكماء القدماء لم يكتبوا لتحقيق أثر بلاغي أو للتباهي بالبراعة الأسلوبية، بل للتعبير بأسطع عبارة ممكنة عن قصدهم المتسق مع **الطاو**. «كلمات الحكماء واضحة وسهلة الفهم، ذلك أنهم استخدموا الكلمات ليجعلوا **الطاو** جليًا ولحث الأجيال اللاحقة على السعي إليه في كتاباتهم. ولو أراد الحكماء أن يجعلوا كلماتهم صعبة على الفهم لما أبدعوا أيًا من الكلاسيكيات بالتأكيد». بحسب هذا الفهم، تكون لغة الكلاسيكيات الكونفوشيوسية واضحة وسهلة، لا صعبة أو غامضة. فقد استخدم القدماء، كما يرى زو تسي، أسلوبًا طبيعيًّا في الكتابة، سهل المأخذ، عقلانيًّا، يعتمد الحس السليم، ويبدو كما لو أن له «نغمةَ ونبرةَ ما يولد ولادة طبيعية»(347). يذكرنا تأكيد زو تسي الوضوحَ وطبيعةَ الكلاسيكيات الميالة إلى تفسير نفسها بنفسها، على نحو ما بالفكرة المهمة التي

(347) Zhu Xi, ibid., 8: 3318, 3322.

العلاقة بين الكتابة والطاو تستدعي مرة أخرى الصياغة المماثلة التي قدمها لو سيا: «يظهر الطاو النموذج عبر طريق الحكماء، والحكماء يجعلون الطاو بيّنًا في كتاباتهم» (*Wenxin diaolong*, p. 2).

ورثها لوثر عن أوغسطين والأكويني، فكرة أن «**الكتاب المقدس** هو مؤول نفسه» (scriptura sui ipsius interpres). وفي الواقع، كان زو تسي، شأنه شأن لوثر، يرمي في تأكيده الأسلوبَ الطبيعيَّ في الكتابة ووضوح المعنى، إلى تعزيز وسائل مؤثرة للتعبير عن الأفكار والتعاليم المذهبية، وقد أفضى به إيمانه بسهولة استحصال الكلاسيكيات إلى أن يولي اهتمامًا بالمعنى العادي للنص المعتمد أكثر من اهتمامه بالشروح عليه. ونتيجة لذلك هز زو تسي أركان تقليد الدراسات الكلاسيكية بمراجعة جذرية عززت قراءة أكثر حرفية للمعتمد.

بالمقارنة مع العديد من المفكرين الكونفوشيوسيين من حقبة السونغ والمنغ، كان لدى زو تسي موهبة عظمى في الكتابة الأدبية وتقدير أكبر للشكل الأدبي بوصفه كذلك. لم تخنق تحيزات الكونفوشيوسية الجديدة الموغلة في أخلاقيتها ومشاغلها السياسية، تمامًا حبه الشخصي لقصيدة جيدة، أو قطعة من النثر الأنيق، أو أسلوب رشيق في الكتابة. يجادل ريتشارد لين (Richard Lynn) أن زو تسي وزو دونيي (Zhou Dunyi) (1017-1073) دافعا عن فكرة أن على الكتابة أن تخدم كوسيلة تحمل **الطاو**، «ولم ينتقصا من شأن الجوانب الجمالية في الكتابة، بل اعتبراها توابع للوظيفة البراغماتية / التعليمية». وهما في هذا، كما يلاحظ لين، يختلفان كثيرًا عن الفلاسفة الكونفوشيوسيين الجدد الصارمين من طراز تشنغ يي (Cheng Yi) (1033-1107) وتشنغ هاو (Cheng Hao) (1032-1085) اللذين «اعتبرا الـ'وين' (wen) (الأدب بوصفه من الفنون الجميلة) عائقًا

يصدّ عن **الصراط**»[348]. يرى لوي غينزي (Luo Genze) أن زو تسي لا يختلف عن الأخوين تشنغ فحسب، لكنه يمنح الأدب قيمة أعظم مما يفعل زو دونيي. وإذا كان زو تسي يسمِّي **الطاو** «جذر الكتابة وأساسها»، ويرى الكتابة «الفروع والأوراق للطاو»، فإن هذه الاستعارات تستثير بالتأكيد صورة شجرة عظيمة تمثل وحدة عضوية كليّة تشير بخفاء إلى الرابط الجوهري بين **الطاو** والكتابة في أن الاثنين يختلفان فحسب بوصفهما «جزأين مختلفين، لكنهما يشكلان كيانًا واحدًا». وما دام يؤكد أن الكتابة «تصدر» عن **الطاو**، فإن الكتابة **والطاو** متصلان: فهما متحدان لا متضادان. ويلاحظ لوي غينزي أن زو تسي يختلف في هذا بالتأكيد عن هان يو وأويانغ تسيو، وهما كاتبا نثر أدبي، لكنه يختلف على نحو أكبر عن زو دونيي والأخوين شنغ، وهما من فلاسفة **تعاليم الطريق** (daoxue)»[349].

بالرغم من نقد زو تسي الكتّاب من وجهة نظر الفيلسوف، فإنه غالبًا ما يمتدح هان يو وسو شي وآخرين، لما يتمتعون به من موهبة أدبية وصدق وجمال شكلي يميّز كتاباتهم. وكان هو نفسه مؤلفًا لبعض القصائد والأعمال النثرية المتميزة، وقد حرّر كتابات هان يو وجمع طبعة مزوّدة بتعليقات عن الأسلوب الجنوبي في الشعر في ولاية تشو (Chu) هي **قصائد تشو سي** (*Chu ci*) الشهيرة لتشو يوان (Qu Yuan) (340؟-277؟ ق.م.). مثل هذه الحساسيات والميول

---

(348) Lynn, «Chu Hsi as Literary Theorist and Critic,» in *Chu Hsi and Neo-Confucianism*, ed. Wing_tsit Chan, p. 337.

(349) Luo Genze, *Zhongguo wenxue piping shi*, 3: 191.

قادته بشكل طبيعي إلى تقدير قيمة النص المعتمد وسلامة شكله. لم يكن كتابه المعروف **كتاب الشعر مع مجموعة من الشروح** (*Shi jizhuan*) مسبوقًا في رفضه الكثير من تعليقات الهان لحساب قراءة الكلاسيكيات بوصفها نصوصًا عادية تفسر نفسها بنفسها. يتناول مدخل زو تسي إلى **كتاب الشعر**، كما يلاحظ تشيان مو (Qian Mu) في دراسة نقدية، هذا العمل المعتمد بوصفه أدبًا، ويحاول أن يفهم معنى الشعر لا بواسطة ما يسمى «المقدمات الصغرى» والشروح، بل القراءة المتكررة والإلقاء والتأمل الذاتي. ويجعل مثل هذا المدخل من الممكن، بحسب تشيان، «بلوغ فهم مستقل يدرسه كأدب ويتحرر من قيود النزعة المدرسية (scholasticism) في الدراسات الكلاسيكية»[350]. لذلك ساهم حب زو تسي الأدبَ أيضًا في تعزيز طريقة قراءة تهتم بالملامح الشكلية للنص الشعري، **وبالأثر المحفز** (xing) للشعر، وبالمعنى الحرفي لما تقول القصيدة فعلًا.

وقد أوضح زو تسي في العديد من حواراته التي سجلها طلابه ومريدوه، أنه يحترم الحرمة النصية للقصائد، لا «مقدمات» ماو أو شروح جنغ. وتوفر هذه **التسجيلات لأقواله** (yü lu) التي لها وقع لهجة عامية حديثة مسترسلة، ثروة من أفكار هذا المفكر الكونفوشيوسي الكبير بصدد العديد من الموضوعات المهمة بكلماته هو. ونحن نلتقط من أقوال زو تسي شكواه التالية «لا يفسر الناس في أيامنا هذه القصائد بالقصائد، بل يؤولونها بـ 'المقدمات'، فهم

(350) Qian Mu, *Zhuzi xin xue'an*, 2: 1271-1272.

يجبرون النص بالإكراه على الانصياع للمقدمة، حتى إنهم يضحّون عامدين بمقصد الشاعر الأصلي من دون تردد. وهذا هو أكبر ضرر تأتي به المقدمة». من الواضح اعتمادًا على هذه الكلمات أن زو تسي يميّز بين النص الكلاسيكي و«مقدمات» ماو ـ جنغ، وهو يرفض القراءات التقليدية الشائعة في زمنه التي أهملت سلامة النص المعتمد ومعناه الحرفي. كانت طريقته في القراءة تختلف جذريًّا عن مثل هذا الانصياع لتقليد ماو ـ جنغ. وهو يعلن: «عندما أفسّر القصائد، لا أتبع المقدمات في الغالب. حتى لو أخفقت في تقديم تأويل مقبول، فإني في أسوأ الأحوال أكون قد خطّأت مؤلف المقدمات، ولكن إذا أوّلت القصائد بحسب المقدمات فحسب من دون نظر في معنى القصائد في سياقها الخاص، عندها أكون قد خطّأت الحكماء أنفسهم»[351].
يتبع زو تسي في هجومه على تقليد شروح الهان بوضوح خطى نقاد سابقين مثل أويانغ تسيو وزينغ تشياو. وهو يستعيد الطريقة التي انتهى بها إلى رفض «مقدمة» ماو:

> ليست المقدمات إلى القصائد موضع ثقة في الواقع. قرأت ذات مرة كتاب زينغ تشياو **تفنيد السخافات بصدد كتاب الشعر** (*Refutation of the Absurdities on the Book of Poetry*) الذي لا يدع وسيلة هجوم على المقدمات إلا واستخدمها. بدت كلماته موغلة في الغلو أحيانًا، بادعائه أن كاتب المقدمات قروي ساذج أحمق. في البداية ساورني الشك أيضًا في كلماته، لكني تفحصت في ما بعد العديد من المقدمات بعناية وقارنت بينها وبين **مدونات المؤرخ الجليل** (*Records of the Grand Historian*) **وحوارات الولايات**

(351) Zhu Xi, *Yulei*, *juan* 80, 6: 2077, 2092.

(*Conversations of the States*) فأدركت أن المقدمات ليست موضع ثقة بالفعل[352].

لكن زو تسي فعل ما هو أكثر من ترديد الآراء المرتابة التي أشار إليها زينغ تشياو وآخرون. في المقدمة التي كتبها لطبعته من **كتاب الشعر**، يعرّف الشعر بأنه «فيض اللغة الذي يصوغ به العقل ما يشعر به القلب بفعل تأثره بالأشياء. ولأن ما يشعر به القلب يمكن أن يكون سويًّا أو منحرفًا، فإن صياغته اللغوية يمكن أن تكون خيّرة أو شريرة». ويجادل زو تسي بأن الحكيم كونفوشيوس عندما جمع الكلاسيكيات حرص على أن يضمِّنَها النوعين من الشعر «بحيث إن المرء يستطيع أن يدرسها ليختبر المكسب والخسارة، ليتبع الخيّر ويصلح الشرير»[353]. ثم يعلن بشجاعة أن شرح كونفوشيوس الموجز

---

(352) Ibid., 6:2076.

(353) Zhu Xi, *Shi jizhuan*, preface, p. 1.

كُتبت هذه المقدمة في وقت أبكر بكثير من وقت إكمال **شي جيزبوان** (*Shi jizbuan*)، عندما كان زو تسي في الأربعين من العمر وهو لما يزل تحت تأثير تعليقات الهان. وقد تغيّرت آراؤه مرة أخرى في السنوات اللاحقة، كما أخبر طلبته عندما كان في حوالى الستين: «سبقَ لي أن كتبت بعض التأويلات لـ **كتاب الشعر** واستخدمت عندها «المقدمات الصغرى»، وقد عمدت إلى إطناب بعيد الاحتمال عندما لم ينجم عن التأويل معنى. شعرت في ما بعد بعدم الارتياح. عندما حاولت مرة أخرى، عمدت بالرغم من أني أبقيت على «المقدمات الصغرى» إلى الجدال ضدها وابتعدت عنها. لكني لم أتوصل إلى معنى الشاعر الأصلي كاملًا. لم أدرك إلا في وقت متأخر أني في حاجة إلى التخلص من المقدمات الصغرى، وعندها ستعرض القصائد معناها بنفسها، لذلك تخلصت نهائيًّا من التأويلات القديمة، عندها فحسب انبثق معنى **كتاب الشعر** حيًّا» (*Yulei, juan* 80, 6:2085).

الشهير على كتاب الشعر لا ينطبق على كل القصائد: «البيت الذي «لا ينحرف عن الطريق الخيّر» هو الجيد، وهذا لا يعني أن الكتاب برمته لا ينحرف عن الطريق الخيّر»[354]. يشكل هذا الإقرار بأن القصائد التراثية الكلاسيكية لا تنقل كلها معاني أخلاقية سويّة، خطوةً جذرية، ويقدم التراث الكونفوشيوسي في ضوء مختلف جدًّا عن شروح الهان. وقد مهّد زو تسي بادعائه أن التراث الكلاسيكي العظيم يحوي كلًّا من الأغاني القديمة السويّة والمنحرفة، لقراءة القصائد بمعناها العادي، من دون ربط كل واحدة منها بالإطار الأخلاقي الذي أقامته شروح الهان.

في القسم الأول من كتاب الشعر المعروف باسم «ألحان الولايات» (Airs of the States)، يرى زو تسي أن القصائد فيه تعد أغاني فولكلورية، ويقسمها إلى فاضلة ومنحرفة تعكس مختلف الأزمنة والأعراف.

> ما يسمى «الألحان» في كتاب الشعر هو في الغالب أغانٍ شعبية وسردية يعود أصلها إلى الشوارع والأزقة، أغانٍ يرددها الرجال والنساء في ما

---

(354) Zhu Xi, *Yulei*, *juan* 80, 6:2065.

«لا ينحرف عن الطريق الخيّر» بيت من القصيدة 297 التي تصف الخيول، وهو يحمل الحروف الثلاثة ذاتها التي يحملها التعليق الذي قدمه كونفوشيوس على كتاب الشعر، ويمكن أن يُفهم بأنه يعني «هنا لا وجود للشر» (انظر: Confucius *Lunyu*, ii.2, p. 21). يصر زو تسي على أن كونفوشيوس كان يفكر بهذا البيت من كتاب الشعر على وجه الخصوص لا بالعمل الكلاسيكي برمته عندما طرح ذلك التعليق، وهو ما يعني أن العمل الكلاسيكي الكونفوشيوسي يمكن أن يحوي بالفعل قصائد «تنحرف عن الطريق الخيّر»، ماجنة، وحتى شريرة.

بينهم للتعبير عن عواطفهم، وليس بينها من القصائد الفاضلة سوى مقطوعتي زو نان (*Zhou nan*) وشاو نان (*Shao nan*)، بسبب التأثير المباشر للملك وين، ولأن الناس في ذلك الزمن كانوا جميعًا على حق في عواطفهم وميولهم، لذا فإن ما عبّروا عنه بالكلمات لم يكن فيه إفراط، بل فرح من دون تهور، وحزن من دون إيقاع الأذى بالنفس. وهكذا، فإن هاتين المقطوعتين فقط هما ما يقيم القاعدة الصحيحة للقصائد في قسم «الألحان». ولكن ابتداء من «الألحان من ولاية باي (Bei)»، ولأن الأحوال الحكومية في الولايات المختلفة قد اختلفت، بعضها مستقر وبعضها الآخر فوضوي، ولأن الناس اختلفوا أيضًا، بعضهم طيب وبعضهم الآخر شرير، فإن تعبيرهم اختلف أيضًا، بعضه صائب وبعضه الآخر مخطئ، بعضه فاضل والآخر ماجن، وهكذا فإن ما عُرف بأنه الألحان تحت سلطة الملوك السابقين قد تغير في هذه الحقبة»[355].

وبمقدار ميل زو تسي إلى القصائد الكلاسيكية على أنها تستجيب للأحوال التاريخية التي أدى فيها تأثير الملك وين الأخلاقي دورًا مؤكدًا، يبدو كأنه ظل يتحرك في ظل «مقدمات» ماو. وفي الواقع، تمثل الأفكار كلها للمقدمة الكبرى التي وضعها ماو للنص: يعكس الشعر الحالة الأخلاقية للأزمنة، وقد اتخذ التاريخ منذ الملك وين وحتى تاريخ الملوك اللاحقين سبيل التدهور من الكمال الأخلاقي والانسجام السياسي إلى الانحلال، وتغير الشعر وهو يعكس هذا التدهور، فانتقل من «الألحان الصحيحة» إلى أخرى «تعرّضت للتغيير». ولكن يرد في المقدمة الكبرى أن القصيدة «المتغيرة» بالرغم من أنها تعكس الحالة الأخلاقية المنحلة والفاسدة لزمنها، فإن مقصد

(355) Zhu Xi, *Shi jizhuan*, preface, p. 2.

الشاعر يُفترض أن يكون «هجاء» أو «مقارعة» الملك الراهن، وهو بذلك يعبر ضمنًا عن توق إلى القاعدة الصحيحة والزمن الأفضل في ظل حكم الملوك الحكماء القدماء. لقد أدرك الشعراء، كما قرأنا في «المقدمة العظمى»، «التغير في الأمور واستذكروا العادات القديمة بحنين إلى الماضي، لذلك انطلقت الألحان المتغيرة من حالة الناس، لكنها بقيت ضمن حدود الطقوس واللياقة»[356]. وهنا تقدم «المقدمة الكبرى» أيضاً «الألحان المتغيرة»، كما يجادل سوسي، لا بوصفها انعكاسًا للانحلال، بل نقدًا ضمنيًّا له، فهي تحوّل المحاكاة الشعرية إلى «محاكاة تهكمية»، وتضيف إلى «وظيفتها المرآوية» «وظيفةً نقدية» هي وظيفة النقد الاجتماعي[357].

لكن ذلك هو على وجه الدقة ما عدّه زو تسي إشكاليًّا وبليدًا، وذلك لأن «المقدمات» تبالغ في «مديحها» و«هجائها» التهكميين شرحًا على نص أبكم، وتغتصب سلطة الكلاسيكيات وحقها في الكلام عن نفسها بنفسها من دون ضجة مقحمة. إذا كان زو تسي يرى أصل الشعر في التعبير الطبيعي عن العواطف الإنسانية، فإن مما ينافي الطبيعة ويزيد عن الحاجة أن يضيف الشراح طبقة من «المحاكاة التهكمية» إلى نص يفسر نفسه بنفسه. وقد عبّر عن ذلك بقوله:

> عندما ألّف القدماء القصائد، كانت تشبه في الغالب ما يُكتب اليوم شبهًا تامًّا، وكان بينها أيضًا قصائد تغنّى بها الناس للتعبير عن عواطفهم وميولهم الطبيعية، وقد حركتها الموجودات حولهم. كيف يمكنهم مرارًا

(356) *Mao shi*, 4a, in *Shisan jing zhushu*, ed. Ruan Yuan, 1:272.

(357) Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic*, p. 107.

وتكرارًا لوم الآخرين وهجاؤهم؟ لم يكن ذلك إلا لأن مؤلف المقدمات اتخذ لنفسه قاعدةً في أن كل واحدة من القصائد يجب أن تؤول إما على أنها مديح وإما أنها هجاء، وأن تُدمّر معاني الشعراء بسبب تأويلات لا تخطر على البال! وإذا كانت نظرة سريعة إلى شخص يقوم بشيء ما تكفي المرء اليوم ليكتب مباشرةً قصيدة يمتدح بها ذلك الشخص أو يهجوه، أفلا تجدون هذا أمرًا منافيًا للعقل؟[358].

في تراث شروح الهان ما يُفرض وجوده ضمنًا، من حنين إلى الماضي ونقد، ومن «مديح» و«هجاء» تهكميين، يكون كله حاسمًا في إضفاء الشرعية على «الألحان المتغيرة»، أي القصائد الشبقية المنافية للياقة التي يُفترض أنها وُضعت في زمن انحطاط. ما إن عزل زو تسي الشعر عن تراث الشروح ذلك حتى صار قادرًا على قراءة النص الشعري بمعناه العادي وتركه يقف معتمدًا على نفسه، لا تحجبه ولا تحميه أيضًا طبقة التفسير الأخلاقي الذي يضفي عليه الشرعية. وكانت النتيجة الحتمية، وهي نتيجة غير مسبوقة في الواقع، أنه أدرك رغمًا عنه أن بعض «الألحان المتغيرة» هي في الواقع «قصائد خليعة» بعيدة كل البعد عن الصورة التي قدمتها الشروح التقليدية عنها. وكما يلاحظ ونغ ـ تست تشان (Wing-tsit Chan) «شخّص [زو تسي] في خطوة جريئة لم يجرؤ أحد قبله على اتخاذها، أربعًا وعشرين قصيدة من ثلاثمئة وخمس قصائد في كتاب **الأغاني** بأنها قصائد حب على وجه التحديد، بدلًا من النظر إليها بصفتها دروساً أخلاقية»[359]. وعُدّ ذلك فضيحة في زمانه، لكنه شيء جديد في تأويل **كتاب الشعر** أيضًا.

---

(358) Zhu Xi, *Yulei*, *juan* 80, 6:2076.

(359) Wing-Tsit Chan, *Chu Hsi: Life and Thought*, p. 41.

يلاحظ زو يوتونغ (Zhou Yutong) أن زو تسي لم يكتف باتباع النقاد السابقين في شكهم بـ «المقدمات» ورفضها، لكن «نجمه يلتمع في تاريخ دراسة **كتاب الشعر** لأنه طرح بجرأة تأويلات جديدة، وشخّص ما عُدّ 'قصائد خليعة'»(360). بكلمات أخرى، كان زو تسي مستعدًا للإقرار بأن نصوص **كتاب الشعر** لا تتمتّع كلّها بمكانة المعتمد.

لقياس المسافة الفاصلة بين شروح الهان وزو تسي لا نحتاج إلا إلى مقارنة الشروح المبكرة على القصيدة 42 «جنغ نو» (Jing nü) [فتاة رشيقة]، مع ملاحظات زو تسي على القصيدة ذاتها. كما يلي:

«فتاة رشيقة بارعة الجمال
كان لي معها موعدٌ في زاوية المدينة.
كنت أحبُّها، لكني لم أجدها،
تمشيت جيئة وذهابًا أحكُّ رأسي.
فتاة رشيقة تفيض مودةً
أعطتني أنبوبًا أحمر جميلًا،
كانت له إشراقة محببة
جعلني أهيم بجمالها.
من الحقول أحضرت إليّ
فسيلة قصب جميلة ونادرة،
لستِ أنت بهذا الجمال
بل الفتاة الجميلة التي أعطتها»(361).



---

(360) Zhou Yutong, *Zhu Xi*, in *Jingxueshi lunzhu xuanji*, p. 158.

(361) *Mao shi*, 42c–43a, in *Shisan jing zhushu*, 1:310–311.

يبدو أن «الفتاة الرشيقة» هي المحبوبة التي يمتدحها المتكلم في القصيدة، لما تحمل من حب وكرم. وهو ينتظرها بلهفة في زاوية من المدينة، ربما لتوافيه إلى موعد سري، لكنها تخفق في الظهور، وبينما هو يفكر بها يتذكر بعض الأشياء التي قدّمتها إليه كهدايا، ويعلن أن قيمة أي شيء منحته له لا يكمن في الشيء نفسه بمقدار ما هو في حقيقة أنه هبة من يدها النفيسة.

بالرغم من التعبير الواضح عن حب رجل معشوقته ونفاد صبره متحرقًا لرؤيتها، تقرر «المقدمة الصغرى» في نص ماو أن هذه القصيدة «تهجو الأزمنة. حُكْم وي (Wei) انحرف عن الصراط ولم تتحلَّ امرأته بالفضيلة». ويرى زينغ تسوان أن القصيدة تحدثنا، ردًّا على افتقاد حاكم وي وامرأته الفضائل، عن فتاة رشيقة «لها من الفضائل ما يمكّنها من أن تحل محلَّ المرأة الأولى لتصبح قرينة الملك»[362]. ففي شروح «ماو ـ جنغ» إذًا، تنقلب القصيدة برمتها لتصبح أمثولة بحث عن الفضيلة أو عن السيدة الفاضلة، وهجاء للنساء الشريرات من دون تسميتهن. لكن زو تسي يرفض هذا التفسير المعقد والماكر. وهو يعلن وقد أخذ كلمات النص حرفيًّا من دون لف ودوران «أن هذه قصيدة شهوة وهرب مع العشيقة وموعد عشاق»[363]. في تفسير زينغ تسوان المتكلف يقول إن «الأنبوب الأحمر» المذكور في المقطع الثاني يرمز إلى «قواعد قديمة» مفصلة، لكن زو تسي يقرّ بصدق بأنه «غير واضح من حقيقة هذا الشيء

(362) Ibid., p. 310.

(363) Zhu Xi, *Shi jizhuan*, p. 26.

سوى أنه يُمنح كعلامة دالـة على المحبة»[364]. يكشف مثل هذا الموقف النزيه ثقته بطبيعة النص المعتمد التي تفسر نفسها بنفسها، لأنه يسارع إلى الاعتراف بانعدام ثقته أو جهله بدلًا من فرض تأويل بعيد الاحتمال على النص الكلاسيكي. ويتمثل الخطأ الـذي رآه زو تسي في «المقدمات» على وجه التحديد في محاولة الشارح التغطية على جهله من دون نزاهة، ويجادل لو أن مؤلف «المقدمات الصغرى» قد تمعن في النص لكان قرّاء الأجيال اللاحقة عذروه على أخطائه، وتولد لديهم احترام أكبر لشروحه ولو أخفق في تفسير كل شيء.

بحسب قراءة زو تسي المعقولة إذًا، لا يفعل السياق التاريخي في شروح الهان إلا إخفاء ارتباك الشارح وجهله وهو يشوّه معنى النص. ويبقى أن تأويل زو تسي يرفض بحسم ما تقول «المقدمات» عن العديد من «الألحان المتغيرة»، ويقر بجرأة أن كتاب الشعر بالرغم من أنه قد حاز أعلى درجـات التبجيل بوصفه من الكلاسيكيات الكونفوشيوسية يحتوي بالفعل على عـدد من القصائد الشبقية و«الخليعة». في القصيدة (76) «رجاءً زونغزي» (التي نوقشت في الفصل السابق)، شيّد شارحو الهان شبكة تفسيرية تربط القصيدة مع قصة الكونت زوانغ ومستشاره زاي زونغ، وبهذا غطّوا الإيحاءات

(364) Ibid.

يصعب تحديد معنى «الأنبوب الأحمر» وعـدد آخر من الأشياء في هذه القصيدة البسيطة بجلاء، وقد أصبحت هذه الأشياء موضوعًا لجدال حماسي بالنسبة إلى غو جيغانغ وعلماء محدثين آخرين. انظر: *Gu shi bian*, 3: 510–573.

الشبقية في النص. يستبعد زو تسي كليًّا مثل هذا الإدراج في سياق بعيد الاحتمال، ويعلن أن القصيدة تمثل ببساطة تامة «كلمات امرأة هاربة مع عشيقها». وهو يعرّف المتكلم في القصيدة بأنه امرأة تتوسل إلى عشيقها أن لا يتسلق إلى باحتها الخلفية ويكسر الأشجار لخشيتها من أن تعلم عائلتها وجيرانها بسرّهم[365].

هنالك قصيدة أخرى بعنوان «الفتى الماكر» (القصيدة 86)، وقد نوقشت أيضًا في الفصل السابق، تبدو بجلاء أقرب إلى شكوى من عشق عندما نقرأ:

«آه من ذلك الفتى الماكر،
فإنّه لا يكلمني.
وأنا لا أشتهي الأكل،
كل هذا بسببك».

و«المقدمة» في نص ماو تؤولها بوصفها هجاءً سياسيًّا للكونت زاو من زينغ، واسمه هوو (Hu)، «وكان قد أبدى عجزًا في حكمه، ووضع خططًا بمساعدة مستشاريه الأوفياء لكنه سمح لمستشار طموح بأن يسلبه كل قواه ويستولي عليها»[366]. المتكلم في القصيدة، بحسب شراح الهان هو وزير طيب يشكو من سيده الذي أخطأ فوثق بزاي زونغ، المستشار الطموح الذي يرد ذكره في «المقدمة الصغرى». يجادل زو تسي بقوة ضد مثل هذه القراءة غير المحتملة، ويشير إلى منافاتها العقل، ويلاحظ أن كل هذه القصائد التي تهجو

(365) Zhu Xi, *Shi jizhuan*, p. 48.

(366) *Mao shi*, 74b, in *Shisan jing zhushu*, 1: 342.

هوو «لا تحتوي على ما يربطها مع الواقع عندما تُفحص في ضوء سيرة هوو. كما أنه يوصف بـ 'الفتى الماكر'، كيف يمكن ذلك أن يعبر عن حب الشاعر لسيّده؟ فضلًا عن ذلك، فإن هوو قد خسر دولته بسبب ضعفه وإهماله على وجه التحديد، فمتى كان 'ماكرًا'»؟

ثم يواصل زو تسي القول: «المسكين هوو من مدينة زينغ قد صار أكثر الناس بؤسًا، وذلك لأن كل القصائد الفاسدة في «ألحان دولة زينغ» قيل إنها كانت تهجوه... لكن هوو لم يكن «ماكرًا» في الواقع، فلو كان كذلك لسعى إلى طلب العون من حكومة تشي ليضع حدًا لأمثال زاي زونغ ولم يكن ليخسر سلطته على الدولة»[367]. يتمكن زو تسي ببقائه قريبًا من المعنى العادي للنص، من تقديم قراءة أكثر معقولية واحتمالية بكثير لهذه القصيدة، فيقول: «هذه أيضًا كلمات امرأة لعوب تناكد حبيبها الذي يهجرها فتقول له: 'كثيرون يغازلونني بالرغم من أنك هجرتني، لن تتمكن من منعي من الأكـل'»[368]. لا تكتفي قراءة زو تسي الحرفية من فهم القصيدة فهمًا أفضل، لكنها تمثل مراجعة جذرية ومهمة لتقليد شروح الهان، وتشرع في تشكيل موقف «حديث» على نحو بـارز تجاه النص المعتمد. وميراث مراجعة زو تسي في قراءة كتاب الشعر يزداد أثره. وهو يؤشر بالتأكيد إلى منعطف مهمّ في تراث الشروح، ويمارس أثرًا في علماء القرن العشرين وهم يعاودون التفكير بروح متمردة (iconoclastic) في مجمل ميراث الأدب والثقافة التقليديين.

---

(367) Zhu Xi, *Yulei*, *juan* 80, 6: 2075, 2091.

(368) Zhu Xi, *Shi jizhuan*, p. 53.

لقد صار نزع التأويلات البعيدة الاحتمال في **كتاب الشعر** ورفض التأويل الأمثولي الأخلاقي والسياسي السائد في تقليد تعليقات الهان، جزءًا من حركة الثقافة الجديدة التي أعقبت تظاهرة الطلبة في الرابع من أيار (مايو) عام 1919. واستهل الرابع من أيار حقبة جديدة في التاريخ الصيني، حقبة أزمة قومية، حرب وثورة، شَعَر الصينيون فيها فعلًا بعبء تقليد ثقافي يواجه تحدِّي الحداثة والأفكار المستمدَّة من الغرب بخصوص العلم والديموقراطية ويسبب لهم القلق. ولا يمكن فهم دراسة الكلاسيكيات وإعادة فحصها نقديًا على أيدي العلماء الصينيين في الصين خلال الحقبة الحديثة بمعزل عن الأحوال الاجتماعية والتاريخية في ذلك الزمن. لقد وضعت ثورة 1911 نهاية للسلالة الأخيرة في الصين الإمبراطورية، وكان إلغاء نظام الامتحانات التقليدي وتأسيس مدارس جديدة ذات مناهج تتبع الأسلوب الغربي قبل ذلك بأعوام، قد حرم الكلاسيكيات الكونفوشيوسية من مكانتها المقدسة. وحافظ كثيرٌ من الصينيين، وخصوصًا المثقفين من أساتذة الأدب المحدثين، على الإحساس التقليدي بالمسؤولية الاجتماعية، إذ كانوا يعانون من الغزو الإمبريالي الياباني ومن تهديد الكولونيالية الغربية، وقد تشتتوا وغلبتهم سلطة رجال الحرب والطغاة القساة حتى سيطر عليهم الشعور بأن الصين توشك على انهيار كامل وزوال في ذلك الزمن، حتى أجبرتهم أزمة كيان الأمة الصينية على توجيه نظرة متفحصة إلى أقصى حد للثقافة والمجتمع الصينيين التقليديين من أجل فهم مسار التاريخ ومعرفة مكمن الخلل.

حاول روّاد الثقافة الجديدة أن يهزّوا أساس العقيدة الكونفوشيوسية، وأن يراجعوا تعريف علاقتهم بالتقليد، فتعرضت الآراء والقيم التقليدية التي كرسها الزمن للمساءلة، وصارت اللغة المحكية كما يستخدمها الناس العاديون وسيلة جديدة تمامًا للتعبير الأدبي، وبدأ الأدب يدّعي تحرره من الفكرة التقليدية التي ترى فيه مجرد وسيلة لنشر الصراط الكونفوشيوسي. وبغياب قيود تنتمي إلى عقيدة فكرية متشددة خاصة، نشأت مجموعة من الاستجابات المتنوعة للأزمة: فدافع بعض المثقفين الداعين إلى تغيير جذري عن التوجه إلى اعتماد كامل لقيم الغرب وسيلةً لتحديث الصين، بينما أبدى التقليديون المحافظون مقاومة أخيرة، واتخذ كثيرٌ من العلماء طريقًا وسطًا، عبر إعادة اختبار نقدية للثقافة التقليدية تهدف إلى إنقاذ ما ظل مناسبًا للحالة المعاصرة وقابلًا للتطبيق في بناء صين قوية في الأزمنة الحديثة. وبذل هوو شيه (Hu Shih) (1891-1962) جهودًا رائدة في الحركة التي عُرِفت باسم «فرز الثقافة التقليدية للأمة» (zhengli guogu) في محاولة نخل ما يقبل الحياة وعزله عمّا هو جامد لا يتحرك في الثقافة التقليدية. كما ترك المؤرخ غو جيغانغ (1893-1980) أثرًا هائلًا وباقيًا على الدراسة الأكاديمية الصينية الحديثة عبر دراسته التاريخ القديم والكلاسيكيات، وقد تحقق له ذلك أساسًا بنشره سلسلة أبحاث متمردة كان هو محررها العام في سبعة أجزاء تحت عنوان **غربلة التاريخ القديم** (*Gu shi bian*) (1926-1941) (*Discriminations of Ancient History*). كانت مساهمة غو جيغانغ، كما يجادل يو ينغ ـ شي (Yu Ying-shih)

«أولَ تجسيد نظامي للمفهوم الحديث عن كتابة التاريخ»، وهو ما كان يرقى - بمقدار تعلق الأمر بدراسة التاريخ الصيني - إلى ما لا يقل عن خلق «نموذج كُونيّ»(♦) جديد(369).

ينطلق هجوم غو جيغانغ على الشروح التقليدية من قناعته بأنها تجسيد للثقافة الجامدة، فضلًا عن أنها تمثل فكرة عن التاريخ عفّى عليها الزمن، لكنه يبقى يخص زو تسي بكامل استحقاقه من التقدير مع ميراث الدراسة النقدية التي تعود إلى سلالة سونغ. في المقدمة إلى المجلد الثالث من **غربلة التاريخ القديم**، وهو كتاب يحتوي مقالات ورسائل وملاحظات نقدية لمختلف المؤلفين على **كتاب التغيرات** و**كتاب الشعر**، يقرّ غو تمامًا بالطبيعة المتمردة الهدامة لعملهم البحثي، لكنه يراه ضروريًا على نحو مطلق من أجل بناء و«إعادة إحياء» الثقافة الصينية. وقد وصف غو المواد في ذلك المجلد بأنها تبني وتدمر معًا:

بالنسبة إلى **كتاب التغيّرات**، نحن ندمر مكانته بوصفه الكتاب المقدس لفو تسي (Fu Xi) وشين نونغ (Shen Nong) ونبني مكانته ككتاب نبوءة.

(♦) يريد الكاتب فكرة النموذج (البراديغم) التبادلي التي اقترحها مفكر العلم الحديث توماس كون (Thomas Kuhn) في كتابه **بنية الثورات العلمية** (*Structure of Scientific Revolutions*).

(369) Yu Ying-shih, «Gu Jiegang, Hong Ye and the Modern Chinese Historiography,» in *Shixue yu chuantong*, p. 274.

من أجل دراسة بالإنكليزية عن غو جيغانغ والكتابة الصينية التاريخية الحديثة، انظر: Laurence A. Schneider, *Ku Chieh-kang and China's New History: Nationalism and the Quest for Alternative Traditions.*

بالنسبة إلى كتاب **الشعر** نحن ندمر مكانته بوصفه الكتاب المقدس للملك وين والملك وو (Wu) ولـدوق زو ونبني مكانته كتابًا لأغانٍ موسيقية. وأرجو من القراء أن لا يفهموا خطأً ما أسميه بناءً هنا على أنه من ابتكارنا. كان كتاب **التغيّرات** في أصله كتاب نبوءة، وكان كتاب **الشعر** أصلًا كتاب أغانٍ موسيقيَّةٍ، وما نفعله لا يتجاوز غسل وتنظيف وجهيهما الحقيقيين. لذلك، فإن ما نعنيه بالبناء هو «إعـادة الإحياء» فحسب، وما يُسمى تدميرًا يعادل نفضًا للغبار والشوائب التي تلطّخ الصورة. ولكل هذه الآراء أصلها في سلالة سونغ، وهي تجد التعبير عنها غالبًا في كتابات زو تسي وحواراته المسجلة. وما إن نضيف إليها معرفتنا الحديثة ونتوسع في مضامينها حتى نجد مقدارًا كبيرًا من المعاني الجديدة»(370).

تقدم الجهود البحثية خلال سلالة سونغ، وجهود زو تسي على وجه الخصوص، للعلماء المحدثين نَسبًا إلى ماضي النقد وإحساسًا بالاستمرارية في محاولتهم اختبار التقليد الثقافي الصيني نقديًّا. ولكن محاولة إعادة التفكير وإعـادة الاختبار تبقى في الوقت ذاته محاولة حديثة من دون شك، مشبعة بـ «معرفة حديثة» وحافلة بـ «معان جديدة» لم تتوافر إلا في القرن العشرين بعد انهيار آخر سلالة إمبراطورية ودخول الصين في علاقة عالمية مع العالم الخارجي. وبمقدار ما يبقى نقد زو تسي التصحيحي تقليدَ شروح الهان يمثّل نوعًا من الصراع الداخلي بين علوم الهان والسونغ في داخل التقليد الكونفوشيوسي، فإنه سرعان ما يصبح العلامة الدالة على الحداثة ونتيجة حتمية للفكر الحديث المشبع بأفكار التطور والتقدم، وتذكرة

---

(370) Gu Jiegang, preface to *Gu shi bian*, 3:1.

بوجوب أن يتعالى نقد القرن العشرين للثقافة التقليدية على زو تسي وعلوم سلالة سونغ أيضًا. لذلك ليس من الغريب أن يرى زينغ زينديو في مسحه النقدي الشروحَ التقليدية ونزاعاتها وجدالاتها، أن زو تسي لا يختلف كثيرًا عن شراح الهان في نهاية المطاف. وبالرغم من محاولة زو تسي الخروج من عباءة تقليد شروح الهان، فإن ما يجعل زينغ زينديو غير مقتنع بكتاب زو تسي **كتاب الشعر مع مجموعة من الشروح (شي جيزوان)** هو حقيقة أنه يبقى «ينسخ الكثير من مقدمات ماو». ويردف زينغ زينديو قائلًا:

> هنالك إقرار واسع بأن زو تسي هو أشد المهاجمين لمقدمات ماو وأول من امتلك الشجاعة لفصلها عن **كتاب الشعر**، لكنه عدا قراءته 'ألحان الولايات' بصفتها أغاني شعبية وتشخيصه 'ألحان ولاية زينغ' على أنها قصائد خليعة، وهذا يناقض ما تذهب إليه المقدمات بشدة، تبقى بقية آرائه محصورة ضمن الحدود التي وضعتها مقدمة ماو في حقيقة الأمر(371).

لم يكن زينغ زينديو ونقاد القرن العشرين الآخرون أول من دفع بالنقد الجذري الذي بدأه زو تسي إلى خاتمته المنطقية ولا آخر من فعل ذلك، لأن النتائج المحتملة لتأويل زو تسي الكلاسيكيات قد لوحظت في زمانه في أعمال مريده وانغ بو (Wang Bo) (1197-1274). لقد نحا وانغ بالنظرة إلى **شي جيزوان** منحًى متطرّفًا فاضحًا لكنه يبقى منطقيًّا. ما أن ثبَّتَ زو تسي أن هنالك «قصائد خليعة»، حتى بدأ وانغ يجادل باتجاه تطهير العمل الكونفوشيوسي

(371) Zheng Zhenduo, «Reading the Mao Preface to the *Book of Poetry*, ibid., 3:386.

الكلاسيكي من هذه القصائد و«استبعادها». ويخرج كتاب وانغ **شكوك في كتاب الشعر** (*Doubts About the Book of Poetry*) **(شي يي)** (Shi yi) بنتائج جريئة من القراءة الحرفية لنصوص المعتمد التي اقترحها زو تسي لأول مرة، لكن محاولة حذف ما سُمي «قصائد خليعة» من الكتاب الكونفوشيوسي الكلاسيكي يُظهر تحيز النزعة الأخلاقية (moralism) الكونفوشيوسية. وأصدر غو جيغانغ طبعة جديدة من عمل وانغ بو وأشار في مقدمة التحرير إلى المواضع التي تختلف فيها الدراسة الحديثة عن أعمال علماء سلالة سونغ والمواضع التي أدخلت فيها هذه الدراسة تحسينًا عليها. ويميل حضور قصائد شبقية في **كتاب الشعر** إلى التعارض مع معتمدية هذا العمل الذي يقال إن كونفوشيوس نفسه قد جمعه. وبالتالي فهي تطرح مشكلة هرمينوطيقية أساسيةً أمام الشراح التقليديين. لقد حاول شراح الهان، كما يقدم نموذج «المقدمات» الصغرى كمثالٍ لها، حلَّ المشكلة بتأويلات ملتوية جعلت «كثيرًا من القصائد الشبقية كلماتٍ يُفترض أنها تُؤوي فكرة 'تأمّل الأفاضل'»[372]. بهذا يكون التناقض قد نُقل إلى التوتر بين المعنى العادي للنص المعتمد وتأويلاته الأمثولية البعيدة الاحتمال أحيانًا. وبالرغم من أن زو تسي ونقادًا آخرين من سلالة سونغ قد ابتعدوا عن أشد الجدالات التواءً في شروح الهان، فإنهم لم يستبعدوها جميعًا، كما أنهم لم يشكّوا في أسطورة قيام كونفوشيوس بجمع **كتاب الشعر**. ولم يفعل نقاد السونغ بتحديهم

(372) Gu Jiegang, «Introduction to the Reprinted Edition of *Doubts about the Book of Poetry*, ibid.,3: 408.

شروح الهان من دون استبعاد افتراضاتها الأساس إلا التسبب في عودة التعارض القديم بوصفه مشكلة تأويلية.

في مثل هذه الظروف كان اقتراح وانغ بو بتخليص النص المعتمد من كل «القصائد الخليعة» منطقيًّا ودالًّا على الشجاعة، وهو حلّ يحافظ على سلامة المعنى العادي للنص بينما هو يصر على لياقة ومعتمدية الكتاب الكلاسيكي الكونفوشيوسي إجمالًا. وما يدعو وانغ بو، كما يلاحظ غو جيغانغ، «إلى قراءة **كتاب الشعر** هو كونه عملًا كلاسيكيًّا مقدسًا، لكنه وقد وجد فيه كثيرًا من القصائد الخليعة التي يمكن أن تلوث قيمته الكلاسيكية، فإن من الطبيعي له أن يقترح استبعادها من أجل أن يتمكن من الدفاع عن لياقة العمل»[373]. قد يذكرنا هذا بشاجبي **نشيد الأناشيد** في التقليد المسيحي ممن أنكروا استحقاقه صفة المعتمَد تحديدًا، لأنهم تمكنوا من تشخيصه كأغنية عشق. وليس إلا باعتماد منظور مختلف تمامًا وبتوافر فهم مختلف لطبيعة المعتمد، صار يمكن الإصغاء إلى النص المعتمد على أساس ما يقوله حرفيًّا من دون استنكار قبوله في المعتمد، ويؤشر ذلك الإمكان إلى تبلور موقف حديث في كل من الهرمينوطيقا التوراتية والصينية يميزها من الشروح التقليدية. ولأن وانغ بو كان من دعاة العقيدة النقية، كشأن الشاجبين المسيحيين الذين أرادوا حذف **نشيد الأناشيد** من الكتاب المقدس، فقد كان يمثل تهديدًا لوجود المجموعة الشعرية المعتمدة القديمة ذاته، وهو يسعى من دون هوادة إلى النقاء واللياقة الأخلاقية.

---

(373) Ibid., 3: 407.

لذلك، فإن هنالك مفارقة في أن هذه القصائد قد حققت البقاء كجزء من المعتمد الكونفوشيوسي عبر التشويه والفهم الأمثولي البعيد الاحتمال. يقول غو جيغانغ إننا يمكن أن نتعلم من هذا «أن المرء سيتمكن من تحطيم الأوثـان عندما تستكمل فكرة التاريخ تطورها فحسب، بخلاف ذلك سيضيع الكثير من المواد التاريخية المهمة». وهو ما يعني أن الفروض الأكاديمية التقليدية حين تنجو من الشكوك، حين يعتمد **كتاب الشعر** على مكانته كمعتمد في الكلاسيكيات الكونفوشيوسية للبقاء والتناقل، فإن الفهم الأمثولي الأخلاقي والسياسي يقدِّم خدمته في حماية هذه «القصائد الخليعة» عبر ما يمارسه من تشويه لمعانيها النصية في مفارقة طريفة. يقول غو: «علينا في هذه النقطة أن لا ننسى فضل شرّاح الهان في الحفاظ على **كتاب الشعر**!»(374). ولكن، ما أن تكف مكانة **كتاب الشعر** بصفته معتمدًا عن أن ترتبط بالتعاليم الأخلاقية الكونفوشيوسية حتى يصبح إقحام التأويلات البعيدة الاحتمال غير مبررٍ، وتصبح الدراسة النقدية الحديثة مشغولة أساسًا باستخلاص المعنى العادي للنص من ركام تشويهات الشراح التقليديين. وفي الواقع يفقد سؤال المعتمدية نفسه أهميته ما دام **كتاب الشعر**، شأنه شأن الكلاسيكيات الكونفوشيوسية الأخرى، لم يعد يتمتع بالمكانة المقدسة التي كان يتمتع بها في التعليم التقليدي ونظام الامتحانات الإمبراطوري في الأزمنة الحديثة، وبالمثل سرعان ما فقدت جدواها وشرعيتها استراتيجيات مماثلة تضمن معتمدية **كتاب الشعر** بما يتفق مع التعاليم الأخلاقية والسياسية الكونفوشيوسية.

---

(374) Ibid., 3: 411, 412.

يستخدم غو جيغانغ استعارة قوية لوصف مهمة الدراسة الحديثة في استعادة المعنى العادي لـ **كتاب الشعر** من هيمنة الأمثولات الأخلاقية والسياسية التقليدية، فهو يقارن النص الكلاسيكي مع «أحد الشواهد العالية انتصب في الحقل لوقت طويل جدًّا حتى إن الحشائش العالية والنباتات المتسلقة غطته بالكامل»، ولم يعد أمام المرء لمعرفة حقيقة هذا اللوح الصخري النفيس وقراءة نقوشه القديمة إلّا أن يقطع الحشائش والنباتات المتسلقة لكي «يُظهر الوجه الحقيقي للشاهد»[375]. بهذا تبدو ميزة دخول المعتمد على الطريقة الكونفوشيوسية أشبه بالعبء، أو كما يصفها زينغ زينديو «بينما تعززت مكانة **كتاب الشعر** عبر دخوله المعتمد، فإن طبيعته وقيمته الحقيقيتين قد غطّاهما العلماء الكونفوشيوسيون في سلالة الهان بتشويهات تافهة. وهذا أمر يشبه تمامًا نشيد سليمان الذي خسر بسبب إدراجه في الكتاب المقدس ـ لسوء الحظ ـ طبيعته وقيمته الحقيقيتين لآلاف السنين!»[376]. ومن المؤكد أن بإمكاننا، من دون صعوبة، انتقاد زينغ، لوضعه المعتمدية والقيمة الجمالية للعمل الفني على طرفي نقيض، ولاعتقاده ـ ربما بثقة زائدة عن الحد ـ بأن العلماء في الزمن الحديث صاروا في موقع يتيح لهم «فهم» الطبيعة الحقة للنصوص. ولكن ليس صعبًا، في ضوء ما تمثله التأويلات التقليدية من عبء، فهم رفض زينغ المعتمدية بصيغ أخلاقية وسياسية ودينية.

---

(375) Gu Jiegang, «The Place of the *Book of Poetry* during the Period of the Spring and Autumn and the Warring States,» ibid., 3:309, 310.

(376) Zheng Zhenduo, *Chatu ben Zhongguo wenxue shi*, 1:37.

ويربط أمبرتو إيكو هو الآخر المعتمدية مع التمادي في التأويل، حين يقول: «ما إن يصبح النص 'مقدسًا' بالنسبة إلى ثقافة معينة حتى يصبح موضوعًا لعملية قراءة مرتابة، وبالتالي لما يرقى من دون شك إلى مبالغة في التأويل»(377). ويستخدم زينغ زينديو هو الآخر استعارة غو جيغانغ عن الشاهد المختنق بالحشائش والنباتات المتسلقة. يقول زينغ إن كتاب **الشعر**، مثل بقية الكلاسيكيات القديمة المهمة، «ظل لمدة طويلة مدفونًا تحت طبقات من الأنقاض التفسيرية». ومهمة الباحث الحديث إنقاذ النص الشعري وتسليط أضواء الدراسات الأدبية الحديثة عليه(378).

ليست استعارة الاستعادة أو الاكتشاف بالأمر الغريب المستبعد إذا ما أخذنا بالاعتبار حقيقة أن اختفاء الكثير من النصوص الأولية بين أدغال الشروح هو ظاهرة عامة في مختلف التقاليد. وكما لاحظ لي باترسون (Lee Patterson) تميل الشروح إلى إثارة الأسئلة بصدد قوة الأصل نفسه الذي يُفترض أنها تقوم على شرحه وخدمته. وغالبًا ما تصير شروح القرون الوسطى على نصوص آباء الكنيسة (patristic texts) أشبه بالمعتمد وتولّد مجموعة كاملة من الشروح عليها هي نفسها. يقول باترسون: «أما عن الأصول في أعمال آباء الكنيسة (patrological originals) التي أطلقت مشروعهم فإنها تغطس داخل الخليط الناجم عن فرعها إلى حدّ الاختفاء النهائي، فهي السلطة البطريركية الأبوية

(377) Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, p. 52.

(378) Zheng Zhenduo, «Reading the Mao Preface to the *Book of Poetry*,» in *Gu shi bian*, 3:383.

وقد دمرها فرط قوتها»، فهناك «انغمار» مادي للأصل في مخطوطات القرون الوسطى «عندما لا تظهر إلا سطور قليلة من النص ـ وأحيانًا سطر واحد فقط ـ في صفحة يحيط بها الشرح تمامًا»[379].

يصح هذا بالتأكيد على الشكل المادي للعديد من النصوص الصينية الكلاسيكية أيضًا، حيث إن سطورًا من النص المعتمد تُدفن في ملاحظات وشروح وهوامش بين السطور. تشير الهيمنة المادية لمثل هذه الشروح الثقيلة على الصفحة إلى السيطرة على المعنى وإضاءته في الوقت ذاته، فهي التطوير الاستراتيجي للمهارات الفيلولوجية والتأويلية لجعل النص متفقًا مع حاجات الحقبة ومتطلباتها، عندما تتغير الأحوال الاجتماعية والتاريخية ويأتي القراء إلى النص المعتمد من مواقف مختلفة وأفكار جديدة. ويمكن شروح الماضي أن تصبح غير ذات صلة بالموضوع أو مغلوطة، أي عقباتٍ لا بد من إزالتها من أجل طريقة جديدة في القراءة والتأويل.

كان غو جيغانغ وزينغ زينديو وكثير من الأساتذة الآخرين في الصين الحديثة على وعي حاد بالتغيير في الأزمنة وما يترتب عليه بالنسبة إلى دراسة الكلاسيكيات القديمة. فكانوا مقتنعين بأن العلوم ما إن تكنس «الأنقاض التفسيرية» حتى تتمكن بعد طول انتظار من إحراز تقدم مهم. والحق أن أعمالهم كانت مثالًا على الدراسة الحديثة التي تتخذ اتجاهًا شديد الاختلاف عن الدراسات الكلاسيكية التقليدية.

---

(379) Patterson, «Introduction» to the special issue on «Commentary as Cultural Artifact,» *South Atlantic Quarterly*, vol. 91 (Fall 1992), p. 789.

وتوفر المقالات الخصبة التي كتبها خلال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر الشاعر والباحث وين يديو (Wen Yiduo)، أمثلة رائعة على النقد الأسطوري والنموذجي البدئي، حيث تجتمع علوم الآثار والأنثروبولوجيا والفولكلور لتنضم إلى دراسة الأدب، فتلقي ضوءًا جديدًا على الأغاني والقصائد القديمة. وفي مقالة وين يديو عن صورة السمكة النموذجية البدئية، على سبيل المثال، يجادل في أن السمك وصيده وطبخه وأكله، الذي غالبًا ما يوجد في القصائد الصينية، ابتداء من **كتاب الشعر** إلى الأغاني الشعبية الحديثة، هو في الغالب تعبيرات محسنة عن الرغبة الجنسية أو العملية الجنسية، لأن السمك معروف منذ أزمنة بعيدة بوصفه «نوعًا خصب التكاثر»[380]. يمضي مثل هذا التوجه الجديد في الدراسة الأدبية بالاتجاه المضاد للنمط التقليدي في التأويل ويصقل حساسية أخلاقية تجعل الأمثولة التقليدية تبدو مملة ومتبلدة تمامًا مقارنة بالقيمة الجمالية للشبقية (eroticism) في التعبير الأدبي. ما إن تكف الكونفوشيوسية عن الهيمنة على الحياة الاجتماعية والثقافية في المجتمع الحديث ولا يعود **كتاب الشعر** في حاجة إلى مكانة الكلاسيكيات الكونفوشيوسية لكي يحظى بالتقدير، حتى يصبح نمط التأويل الأمثولي في الشروح التقليدية من أخبار الماضي ويميل إلى فقدان كل مصداقيته.

من دراسات التفسيرات التوراتية لـ **نشيد الأناشيد** والتعليقات الصينية التقليدية على **كتاب الشعر** ومقارناتها يمكننا أن نخرج ببعض الاستنتاجات التي تخص طبيعة التأويل الأمثولي وعلاقته

---

(380) Wen Yiduo, «Of Fish,» in *Shenhua yu shi*, p. 135.

بالأيديولوجيا. يقول أنغس فلتشر (Angus Fletcher) في ختام دراسته الوافية عن الأمثولة بوصفها نمطًا من التمثيل الرمزي: «الأمثولات هي المرآة الطبيعية للأيديولوجيات»[381]. وإذا صح ذلك عن الأمثولة بما هي نص أدبي يهيكل لغته وصوره بوعي وفق طرق تستدعي القراءة الأمثولية على نحو ضمني وتقود إليها، فالأصح أن التأويل الأمثولي كنمط تأويلي يعمل على دفع النص إلى التوافق مع افتراضات أيديولوجية مسبقة. وعندما تدخل نصوص مثل **ملحمتي** هوميروس ونشيد **الأناشيد** وكتاب **الشعر** المعتمَد لأغراض دينية أو أخلاقية أو سياسية أو غيرها، فإن الجماعة التي تعدّ ذلك النص معتمدًا ستتوقع منه بشكل طبيعي معنى محددًا أو وظيفة اجتماعية بعينها، لكنه معنى أو وظيفة قد لا يقدمهما النص بالضرورة أو يقرهما في معناه العادي. لذلك يُستدعى التأويل الأمثولي لكي يعزو مثل هذا المعنى أو تلك الوظيفة إلى النص المعتمد. وإذا اقتبسنا من أمبرتو إيكو مرة أخرى: «ما أن يصبح النص 'مقدسًا' بالنسبة إلى ثقافة معينة حتى يصبح موضوعًا لقراءة مرتابة، وبالتالي لما هو من دون شك فائض من التأويل. لقد حدث هذا مع الأمثولة الكلاسيكية في حالة النصوص الهوميرية، ولا يمكن إلا أن يكون قد حدث في حقبة آباء الكنيسة والحقبة المدرسية مع الكتاب المقدس، كما حدث في الثقافة اليهودية مع تأويل التوراة»[382]. ويمكن أن نضيف أنه حدث أيضًا في الثقافة الصينية مع تأويل **كتاب الشعر**. هنا مرة أخرى، يمكن فكرة واضحة

(381) Fletcher, *Allegory*, p. 368.

(382) Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, p. 52.

عن المعنى الحرفي أن تكون ذات نفع كبير، لأنها ستساعدنا في كشف الافتراضات الأيديولوجية المسبقة ـ إن صح القول ـ الكامنة في الاستراتيجيات التأويلية، والحقيقة التي تُخفي غالبًا أن المعنى الأخلاقي أو السياسي أو الديني الذي نجده في التأويل الأمثولي لا يعرّفه النص كما هو بمقدار ما تعرّفه الوظيفة المتوقعة من النص عندما يُدرج في المعتمد ويصبح «مقدسًا». وهكذا، يرتبط تثبيت المعتمد (canonization) كما رأينا بوشائج وثيقة مع التأويل الأمثولي.

يمكن مناقشة أوغسطين المهمة عن كيفية حل المشاكل النصية في قراءة الكتاب المقدس، أن تمدنا بمثال كاشف للعلاقة الوثيقة بين التأويل والأيديولوجيا. يعتمد مدخل أوغسطين إلى الكتاب المقدس على صياغة مؤثرة مبكرة للنظرية السيميائية المرتبطة بالمشاغل اللاهوتية. يقول أوغسطين إن كل العلامات، بما فيها العلامات في النص التوراتي، تكون إما حرفية وإما مجازية:

> تُسمى حرفية عندما تُستخدم للدلالة على الأشياء التي من أجلها وجدت، لذلك نقول (bos) [ثور] عندما نقصد حيوانًا من قطيع معين، وذلك لأن كل من يستخدم اللغة اللاتينية يسميه بهذا الاسم كما نفعل نحن تمامًا. وتظهر العلامات المجازية عندما يُستخدم ذلك الشيء الذي أشرنا إلى أنه علامة حرفية للدلالة على شيء آخر، لذلك نقول «ثور» وبهذا اللفظ نفهم الحيوان الذي يُشار إليه عادة بهذه الكلمة، لكننا نفهم أيضًا من ذلك الحيوان كما يحدّده الكتاب المقدس بحسب تأويل الرسول للقول: «لا تكمم الثور الذي يدوس الحنطة فيدرسها»[383].

---

(383) Augustine, *On Christian Doctrine*, II.x.15, p. 43.

يرى أوغسطين أن من الأمور الحاسمة للفهم الصحيح لعلامة معينة في النص التوراتي أن تُفهم إما بمعناها الحرفي وإما بمعناها المجازي. وحين يواجه القارئ مواضع غموض في التنقيط أو اللفظ أو ما أشبه، فإن المبدأ الهرمينوطيقي الذي يسترشد به، كما يقول أوغسطين، يجب أن يكون حكم الإيمان في المقام الأول، ثم يأتي بعده سياق الأجزاء التي تسبق المقاطع الغامضة وتعقبها. والنصف الثاني من هذا المبدأ فيلولوجي يتصل بأمور ذات طبيعة تقنية، بينما الأول أيديولوجي بجلاء ويوفر الأساس الحقيقي للتأويل والسلطة التي يجب أن يحتكم إليها القارئ في نهاية المطاف إذا ما داخله شك. يُحذر أوغسطين القارئ من الخلط بين التعبيرات المجازية والحرفية، وأن لا يأخذ الحرفية كما لو أنها مجاز. «لذلك لا بد من تأسيس طريقة تحدد إن كان القول حرفيًّا أو مجازيًّا. وقوام هذه الطريقة عمومًا ما يأتي: أن كل ما يظهر في الكلام الإلهي ولا يكون بمعناه الحرفي متفقًا مع السلوك الفاضل أو مع حقيقة الإيمان، يجب أن يؤخذ على أنه مجازي»[384]. بكلمات أخرى، إن حقيقة الإيمان هي ما يقرر متى وأين تبرز مشكلة نصية: حتى قبل أن تمكّن افتراضات الإيمان المسيحي الأيديولوجية المسبقة القارئَ من العثور على الحل الصحيح لمشكلة هرمينوطيقية، نراها تساعده في التعرف إلى موضع المشكلة في المقام الأول. لذلك يعتمد ما يمكن أن يفهمه القارئ على أنه معنى النص التوراتي بطرق مهمة على ما يسلّم به حكم الإيمان، وهذا بدوره تقرره مؤسسة الكنيسة. يقول أوغسطين:

---

(384) Ibid., III.x.14, pp. 87-88.

«يجب استشارة حكم الإيمان كما يتجلى في المواضع الأكثر صراحة من الكتاب المقدس ولدى سلطة الكنيسة»(385). هنا نرى بوضوح أن القرارات التأويلية أو الهرمينوطيقية وثيقة الصلة بالأيديولوجيا الخاصة بالكنيسة وسلطتها المهيمنة.

ندرك من هذا أن ما يفقد مصداقيته ويصبح موضع تساؤل بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة من القراء ممن يعتنقون آراءً أو مفرداتِ إيمانٍ مختلفةً ليس هو التأويل الأمثولي بوصفه كذلك، ولكن الافتراضات الأيديولوجية المسبقة التي تتخلل ممارسة أمثولية بعينها. ونحن ننفر من التأويلات التقليدية الأخلاقية والسياسية لـ **كتاب الشعر**، لا لأنها قراءات أمثولية أو تشوه بتعسف شديد ما تعنيه القصائد بمعانيها الحرفية فحسب، ولكن لأنها تقرأ القصائد بطريقة لا يبقى معها إلا دعاية مقنّعة لأيديولوجيات نحن نرفضها الآن. ولكن، قد نجد قراءة وين يديو للسمك وصيده بوصفها تشير إلى رموز جنسية، أمرًا يبعث متعة قصوى، بالرغم من أن مثل هذه القراءة الحديثة تؤول النص على أنه يعني شيئًا مختلفًا عن معناه الحرفي أيضًا.

وفي الواقع، كلما حاولنا فهم نصٍّ ووصفَ «ما يعنيه» نبدأ بتأويل النص على أنه شيء أكبر من معناه الحرفي أو شيء آخر عداه، وذلك لأن الفهم لا يعني معرفة ما يقوله النص حرفيًّا فحسب، ولكن ربط ما يقوله بنا نحن في حالتنا الراهنة. يمكن أن يُفهم هذا بالمعنى الواسع على أنه أمثولي، ولكن كما جادلت في الفصل السابق، تجعل رؤيةُ النصوصِ كلها والتأويلاتِ على أنها أمثولية وحسب،

---

(385) Ibid., III.ii.2, p. 79.

من الأمثولي غيرَ ذي فائدة تمامًا بصفته مفهومًا ومصطلحًا نقديًّا. أقترح بدلًا من ذلك أن يُفهم التأويل الأمثولي بمعنى أوجز على أنه تأويل أيديولوجي بقوة، تأويل يبذل جهدًا عظيمًا لجعل النص يتوافق مع عقيدة دينية معينة، أو وجهة نظر فلسفية معينة، أو تعليمًا أخلاقيًّا، أو عقيدة فكرية وسياسية متشددة، في مواجهة مقاومة معنى النص العادي لجهده هذا. وبالطبع لا يوجد حد فاصل واضح بين التأويل الأمثولي معرَّفًا بهذا الشكل وتأويلٍ يكون أقل انحيازًا إلى الأيديولوجيا، تمامًا كما أننا نفتقد الخط الفاصل بين نص معتمد وآخر غير معتمد وثالث لمّا يدخل المعتمد بعد. فيكون التمييز هنا بدرجته لا بنوعه، لكن مثل هذا التمييز موجود بالرغم من ذلك، وهو يخدم غاية نافعة هي فصل الأيديولوجي بقوة عن الأيديولوجي على نحو أقل قوة منه.

لهذا فإن للفهم والتأويل صلة وثيقة بأساس أيديولوجي معين. وعندما يُمارس نظام أيديولوجي قوي، مثل المسيحية في الغرب أو الكونفوشيوسية في الصين، تأثيرًا مهيمنًا على جماعة في حقبة معينة من الزمن، فلا بد من أن ينشأ نظام أمثولي مقابل ليشكل إطار الإحالة في بث الثقافة ونقلها. وتكتسب مثل هذه التفسيرات والتعليقات بدورها مكانة شبه المعتمد في الغالب، ويكون تحدي تفسيرٍ متسلط أمرًا لا يقل صعوبة عن تحدي مجمل نظام العقيدة الأيديولوجية المتشددة. والتاريخ الكنسي للغرب حافل بالأمثلة الدالة على هذا، وكما يُظهر فروليش، لا يحتاج الأمر إلى «أكثر من إدانة عَقَدية» في المجامع المسكونية لقمع التأويلات الحَرفية

للكتاب المقدس[386]. وفي التقليد الصيني، اقتصر تأويل **كتاب الشعر** على الإطار الكونفوشيوسي لعدة قرون، ولم تتعرض سلطة شروحه المتشددة لتحدٍّ ناجح حتى القرن العشرين.

عندما نلقي نظرة إلى الوراء نحو التاريخ الطويل لما يبدو لنا تأويلًا أمثوليًّا خاطئًا، فإن ما يسترعي انتباهنا الطريقة التي لم تشكل بها التعليقات قراءة النصوص المعتمدة فحسب، لكنها شكلت أيضًا، بسبب هيبة المعتمد، كتابة النصوص الأخرى التي صيغت بتعمد وفق نموذج نصوص المعتمد المسؤولة أمثوليًّا. وأحد الدروس المهمة التي نتعلمها من تاريخ التأويل البعيد الاحتمال والمشوه، هو أهمية احترام سلامة النص والمعنى العادي والحرفي للغة الأصلية، وكيفية تذوق قطعة مكتوبة بمهارة عالية من أجل قيمتها الجمالية. ويبدو أن هناك دائمًا اتصالًا بين التحرر من العقيدة الجامدة والإقرار بالمعنى الحرفي لتعزيز مصداقية الفهم. وعلى أساس احترام السلامة النصية والمعنى الحرفي، يكون مُبررًا لنا رفض القراءات الأمثولية الضيقة لـ **نشيد الأناشيد** أو قصائد الحب في **كتاب الشعر**. وقد ظل التماس الشرعية الشهير للتأويل الأمثولي في التقليد المسيحي يتمثل في الثنائية البولسيّة المستعادة بتواتر كبير والقائلة «إن الحرف يقتل بينما الروح تمنح الحياة» (الرسالة الثانية إلى أهل كورنثوس، 3:6)، وهي ثنائية زائفة، لأن الحرف والروح لا يمكنهما ولا هما في حاجة إلى أن

(386) Froehlich, ««Always to Keep the Literal Sense in Holy Scripture Means to Kill One's Soul»: The State of Biblical Hermeneutics at the Beginning of the Fifteenth Century,» *Literary Uses of Typology*, ed. Miner, p. 28ff.

يستبعد أحدهما الآخر. وإذا كان قمع الحرف قد ظل العلامة الفارقة لقرون من إساءة القراءة والتمادي في التأويل، وإذا كان هذا القمع قد أساء أساسًا فهم الطريقة التي يتفاعل بها النص مع القارئ، فإن مستقبل طريقة بناءة أكثر في التأويل يكمن في سعة أفق حقيقيّة في المبادئ الهرمينوطيقية، وفي اتحاد صحي بين الحرف والروح.

الشعر والتأويل السياسي

بحكم موقف النظرية النقدية المعاصرة الشكّي بعمق تجاه أي ادعاء بالحقيقة أو بفهم صائب سنده استيعاب متين للمعنى الحرفي، قد يبدو من السذاجة، وحتى من التبجح وصف قرون من الشروح التقليدية بأنها إساءة قراءة فاضحة وإساءة تأويل، فلا يُفترض بنا إذا ما تبعنا الخط النسبوي والشكي في الجدال إصدار حكم على نظام ثقافي ينتمي إلى زمان ومكان مختلفين - إلى الماضي أو الآخر - بل أن نعي أولًا الافتراضات والتحيّزات الأيديولوجية وغيرها، الكامنة خلف موقفنا ووجهة نظرنا، وهو أمر حسن بمقدار تعلق الأمر بوعي الذات، ولكن إذا ما أقررنا بتاريخيتنا وعمانا، وهما ربما لا يقبلان الفصل عن بصيرتنا، فهل يمكننا أن نجرؤ على إصدار حكم وتقويم؟ هل نجرؤ على القول إن هنالك بالفعل إساءة قراءة وإساءة تأويل في نهاية المطاف؟ هل يجب أن يشلّ إدراكُنا محدوديتَنا المعرفية إحساسَنا بالصواب والخطأ كليًّا، أي قدرتَنا على التمييز بين قراءة صائبة معقولة وأخرى خاطئة خطأً بيِّنًا ومشوّهة بتعمد؟ عندما نستذكر زاو غاو وإساءته تسمية «الظبي حصانًا»، التي ناقشناها بإيجاز في

بداية هذا الفصل، فهل يصح لنا تسميتها إساءة تعامل مقصودة متعمّدة مع اللغة، أي عَرَضًا واضحًا في دلالته على فساد النظام الاجتماعي وإساءة استخدام السلطة السياسية؟ ما الموقف المطلوب منا في مواجهة مثل هذه الحالات القوية من إساءة القراءة وإساءة التأويل؟

كما جادلت من قبل، تحتلُّ فكرة المعنى الحرفي والمعتاد اللغوي مكانة حاسمة هنا، بالرغم من أن تحديد ما يعنيه الحرفي ليس أمرًا سهلًا على الإطلاق. لكن تعقيد الحرفي لا يعني أن علينا التخلي عن مسؤوليتنا النقدية وإعلان غياب شيء اسمه رفض تشويهات المعنى النصي، فهو لا يعني إلا أن الأرضية الحرفية للتأويل الصحيح تحتاج إلى مداولة واختبار دقيق في كل مرة بحسب موقعها (in situ). فضلًا عن ذلك، من المؤكد أن ليس كل قراءة مجازية أو أمثولية تتجاوز الحرفي لا مبرر لها ومقحمة على النص، وأنه لا وجود لقاعدة جاهزة بسيطة تساعد على التمييز بين قراءة صائبة وأخرى على خطأ في كل حالة. لذلك، فإن الطريقة الأفضل لمناقشة مصداقية التأويل وفهم العلاقة بين التأويل والأيديولوجيا تكمن في تفحص الأمثلة الملموسة بدلًا من وضع مبادئ مجردة وبدَهيات بيّنة بذاتها. مرة أخرى، فالنص الفعلي ومعناه الحرفي هو ما يوفِّر لنا المقياس للحكم على مصداقية التأويل. وفي التقليد الصيني، تمتلك الأفكار الكونفوشيوسية كما هي مدرجة في شروح الهان على كتاب الشعر، تأثيرًا شاملًا على الأدب والنقد في الأزمنة اللاحقة، إذ هي منحتها نزوعًا أخلاقيًّا وسياسيًّا ثقيلًا. ويصبح استخدام نص أدبي لتعزيز قيم أخلاقية معرّفة بالقواعد الكونفوشيوسية معيارًا مهمًّا في حكم القيمة

يمكنه بصفته مقياسًا أن يؤدي إلى الحط من شأن أعمال لا تعتمد هذه القيم على نحو واضح، بالرغم من أنها قد تتوفّر على كمال شكلي وتبدو معرّفة فنيًّا. على سبيل المثال، يعدّ لي باي ودو فو ـ من سلالة تانغ ـ بالإجماع أفضل شعراء الأدب الصيني الكلاسيكي، ولكن ثمة دائمًا ميلٌ في النقد التقليدي إلى منح السبق لدو فو على حساب لي باي على أساس امتلاكه مقدارًا أكبر من اللياقة الأخلاقية والقبول السياسي. وقد قارن وانغ أنشي (Wang Anshi) (1021- 1086)، وهو مصلح شهير من سلالة سونغ وشاعر مجيد، بين أعمال أربعة شعراء معروفين، فوضع دو فو على رأس القائمة، ثم أتى بعده أويانغ تسيو، وبعده هان يو (Han Yu) ثم لي باي في أدنى الدرجات. و«عبّر الكثيرون عن شكوكهم في تصنيفه، لكنه ردّ عليهم بالقول: 'تقترب قصائد باي من الابتذال، ولذلك فهي تحقق المتعة من دون صعوبة، ذلك أن له عقلًا منحطًّا فاسدًا، فإن تسعًا من كل عشر قصائد له تتناول النساء والخمر. مع ذلك، فإن موهبته عظيمة وآسرة، وذلك أيضًا شيء له قيمته'»[387]. إذًا، فإن لي باي في عيني وانغ أنشي، لم يكن عاجزًا عن بلوغ روعة دو فو، بل هو عجز عن مضارعة أويانغ شيو وهان يو، اللّذين يُصنَّفانِ عادة بمستوى لي باي في أغلب التقويمات النقدية. ومن المؤكد أن «الكثيرين عبّروا عن شكهم» في تصنيف وانغ أنشي، الذي يمكن أن يعدّ أحد غرائب طباعه لا رأيًا عامًّا مقبولًا، ذلك أن الرأي المعتمد على نطاق أوسع قد يعدّ لي باي ودو فو أعظم شاعرين من حيث علو الشأن في الشعر الكلاسيكي الصيني.

(387) Cai Zhengsun, *Shilin guangji*, p. 55.

لكن كثيرًا من النقاد تجادلوا منذ التانغ بصدد المزايا النسبية لدى كلٍّ من «لي» و«دو»، وقد عُقد النصر في المعركة لمن مالوا إلى «دو» على حساب من قدّروا «لي» تقديرًا عاليًا. على سبيل المثال، عمد شاعر التانغ يوان زين (Yuan Zhen) (779-831) في نقشه على قبر دو فو إلى استحضار المقارنة ليطرد لي باي بوصفه «عاجزًا عن بلوغ عتبات [دو فو]، ولا نقول الأركان العميقة لأصالته»(388). وقد عدَّ هان يو، الذي كان يحمل تقديرًا عاليًا لكل من لي ودو، مثل هذه المقارنات تافهة ولا فائدة ترتجى منها، ونعت أولئك الذين انهمكوا في مثل هذه المقارنات الباهتة بأنَّهم «حمقى». لكن النقاد اللاحقين مالوا إلى الاتفاق مع يوان زين لا مع هان يو. وقد لاحظ غي ليفانغ (Ge Lifang) (؟ ـ 1164) من سلالة سونغ، على سبيل المثال، أن «دو فو ولي باي متساويان في صيت إنجازهما الشعري، ويبدو من الصعب تصنيفهما عندما نسمع هان يو يقول: ’ترك لنا لي ودو كتاباتهما الأدبية المشرقة ببهاء ساطع‘». ولم يمنع ذلك غي تحديدًا من المضي إلى تصنيفهما، وأعلن أن شعر دو فو «هو الأعجوبة التي لم يتمكن من إنجازها إلا رجل واحد منذ التانغ، كيف يمكن لي باي أن يأمل في بلوغ مستواه؟»(389).

وهنالك ناقد آخر من سلالة سونغ هو هوانغ شي (Huang Che)، ذاع صيته في عام (1140)، علّق على الشعر من منظور يغالي

(388) Yuan Zhen, «Tomb Inscription for Mr. Du, the Late Tang Assistant Secretary of the Ministry of Works,» in *Zhongguo lidai wenlun xuan*, ed. Guo Shaoyu and Wang Wensheng, 2:66.

(389) Ge Lifang, *Yunyu yangqiu [The Spring and Autumn of Rhymed Language]*, *juan* 1, in *Lidai shihua*, ed. He Wenhuan, 2:486.

في تأكيد الأخلاق والسياسة، وغالبًا ما ارتكب الأخطاء، كما يلاحظ غيو شاويو (Guo Shaoyu)، «بسبب تشدده في الفهم وإخفاقه في الوصول إلى الشاعر». وظل هذا الناقد يمتدح دو فو بثبات على حساب لي باي(390). وقد بسط هوانغ المبادئ التي اعتمدها في تقويمه في مقدمة **ملاحظات جونغسي عن الشعر** (*Gongxi's Remarks on Poetry*) (*Gongxi Shihua*)، فقرر بوضوح أن على الشاعر التعبير عن «إخلاص المرء لمليكه ووالديه، واللطف بإخوته وأصدقائه، والاهتمام برفاهية الناس، يجب أن يكون ناصحًا نصيحةً غير مباشرة للأمير، وداعمًا للتعليم الأخلاقي»(391). وإذ أخضع هوانغ شي، بمبادئه هذه، لي باي لاختبار صارم، وجد أن شعره يعوزه الكثير. وبالرغم من أن إمبراطور التانغ تسوانزونغ (Xuanzong) بدا مقدّرًا موهبة لي باي، فإن ما كان الإمبراطور يريده في الواقع، كما قال هوانغ ساخرًا، لا يتجاوز شعرًا يخرج عن المألوف، «يقدم المتعة لنسائه بمقطوعات مفصلة من اللغة الحسية»، وذلك ـ يواصل القول ـ هو تحديدًا ما قدّمه لي باي في شعره، ذلك لأن المرء وهو يقرأ أعماله، نادرًا ما يجد لديه تعبيرًا كما لدى دو فو يكشف قلبًا يعشق بلده ويحفل بشعبه»(392). وهو ما يعني أن هوانغ نَبَذَ لي باي، لأن هذا الشاعر بالمقارنة مع دو فو لم يُبدِ المقدار نفسه من الولاء للوطن، ولم يُبدِ النوع نفسه من

(390) Guo Shaoyu, *Song shihua kao*, p. 66.

(391) Huang Che, *Gongxi shihua* [*Gongxi's Remarks on Poetry*], in *Lidai shihua xubian*, ed.Ding Fubao, 1:345.

(392) Ibid., 1:351.

الانشغال بالشعب الذي يعاني من ويلات الحرب. ولا بد لنا بالطبع من ملاحظة أن هوانغ شي كان يكتب في حقبة السونغ لا التانغ، لذلك كان بوسعه نقد إمبراطور التانغ تسوانزونغ الذي شمل ذات يوم لي باي برعايته. يحظى كل من لي ودو بالاحترام في تاريخ الأدب الصيني كشاعرين كبيرين، وأحيانًا يجد جمال أسلوب لي باي التلقائي الحر وروحه الفردية وخياله وتعبيراته المشبوبة بالعاطفة تقديرًا أكبر، لكن إجمالًا، كما يشير تشيان زونغشو، «ظل دو فو يلقى التبجيل منذ منتصف حقبة التانغ لدى الجميع تقريبًا بوصفه أعظم الشعراء». وقد نعت عدد من النقاد دو فو بأنه «أمير الشعراء» (shi wang) أو «حكيم الشعراء» (shi sheng) في تشبيهٍ له بكونفوشيوس كما هو واضح، الذي وُصف بأنه «الحكيم الأعلى بين الفلاسفة»، ووجدوا في أعماله نوعًا من «الكلاسيكية الكونفوشيوسية» في الشعر. وبالرغم من أنهم قد يقرّون بعظمة كل من لي ودو، فإن الأمر يشبه «إجلال الأساتذة الأدباء» لكل من كونفوشيوس ومنسيوس، أحدهما 'الحكيم الأعلى' والآخر 'حكيم في المرتبة الثانية'، وهكذا يبقى دو فو مع ذلك هو الأعلى»[393].

لا يهمني هنا تصنيف لي باي ودو فو النسبي، أو إن كان التصنيف التقليدي المعتاد مبررًا، إذ تبقى مثل هذه الأحكام متغيرة ومتنوعة لا محالة بحسب الأذواق والميول الشخصية، وبالتالي يستحيل قياسها بمعيار موحد. لكن بوسعنا مناقشة الافتراضات وأحكام القيمة الكامنة

(393) Qian Zhongshu, «Chinese Poetry and Chinese Painting,» in *Qi zhui ji*, pp. 18, 19–20.

خلف مثل هذا التصنيف. عندما لاحظ وانغ أنشي أن «تسعًا من كل عشر» من قصائد لي باي تتكلم عن «النساء والخمر» كان يقصد انتقاد لي لافتقاده الموضوعات الجادة المهمة. لا يوجد لدى لي شيء مما يعبر عنه دو فو مرارًا بالولاء للإمبراطور والتعاطف مع عامة الناس. لذلك أخفق لي باي في إرضاء التوقعات الأخلاقية والسياسية لناقد كونفوشيوسي. وإذا كان النبيذ والمرأة والغناء (Wein, Weib, und Gesang) قد مثلوا دائمًا الموضوع السائد في الكثير من الأدب الغربي، فإن المثيل الصيني للقصائد الأناكريونية(*) لم يحظَ في الكثير من النقد التقليدي بأكثر من تسترٍ متخفف.

قد تجعل مقارنة أخرى بين لي ودو المسألة المطروحة أكثر وضوحًا. في قصيدة لدو فو عن مدينة صغيرة في أعالي الجبال في سيشوان (Sichuan) يصف الصعوبة التي يواجهها الجنود في اجتياز المنحدرات الصخرية العالية من أجل عبور آمن. يتخيل الشاعر الحال لو أن الجبال قد أُزيلت لكي تفتح ممرًا للجيش الملكي وكم سيجعل ذلك عبورهم هينًا. لذلك نراه يهتف: «سوف أتهم السيد العالي وأسوّي المنحدرات المتموجة!»[394]، تشبه هذه الأبيات من حيث الأثر البلاغي تعبيرات لي باي التي تعتمد المبالغة في قصيدتين: «من

(*) صفة Anacreontic نسبة إلى الشاعر اليوناني أناكريون (Anacreon) وتوصف بها القصائد المكتوبة بأسلوبه، وكان قد عُرف بقصائده الغنائية في الثناء على الخمر والنساء والغناء.

(394) Du Fu, «The Pass at Jian Ge,» in *Du shi xiangzhu*, ed. Qiu Zhao'ao, 2:721.

أجلك سأدمر البرج المشرئب الأصفر»، يقول الشاعر، «أفضِّل مسحَ جبل جون/ ليتدفق نهر سيانغ على أرض منبسطة»[395]. اقتبس هوانغ شي كل هذه الأبيات بما تحتوي من صور مدهشة عن تدمير الجبال، لكنه وجدها متفاوتة القيمة إلى حد بعيد. يأسف دو فو في قصيدته للنزاع الدموي المتواصل بين قادة الحرب المحليين الذين دمّروا دولة موحدة باحتلالهم مواقع مهمة استراتيجيًّا تحصنها عوائق طبيعية مثل الجبال العالية والأنهار العميقة. ويعبِّر التعبير الشعري المبالغ فيه عن رغبة الشاعر في إزاحة هذه المنحدرات المتموجة التي تحمي القوى الانفصالية الغادرة. يجادل هوانغ أن معنى قصيدة دو فو «يتناول استئصال المتمردين الخونة وتبجيل البيت الملكي، لذلك فإن روحًا من الولاء والاستقامة تبث فيها الحياة، بينما كلمات [لي باي] مثل «يدمر» و«يمسح» لا تعدو الفظاظة المنفلتة والنبرة العالية. لذلك، فإن القدماء نظروا في تعليقاتهم على الكتابات الأدبية إلى المعنى قبل كل شيء آخر»[396].

ما يدعوه هوانغ هنا المعنى لا يتحدد باللياقة الشعرية وحدها، بل يمتد إلى الفضيلة الأخلاقية المناسبة والأهمية السياسية بما يتفق مع تعاليم الكونفوشيوسية. حَكَم بأن قصيدة دو فو أرقى، لأن المبالغة المستخدمة فيها ليست مجرد واحدة من المحسّنات البلاغية، بل هي تخدم الغاية الحميدة في تعزيز «روح الولاء والاستقامة»، بينما لا تتجاوز تعبيرات لي باي المماثلة، التي لا تدعمها دعاوى إلى

(395) Li Bai, *Li Taibai quanji*, 2:584, 952.

(396) Huang Che, *Gongxi shihua*, in *Lidai shihua xubian*, 1:347.

الفضيلة الأخلاقية أو الغايات السياسية المقبولة، خداعًا مخمورًا لا معنى له، وهو ما يعني ـ مهما كانت الصورة التي يستخلصها الشاعر زاهية عبر استعارات جريئة وصور تمكث في الذاكرة ومهما كانت العبارة مؤثرة ـ أن بالإمكان الحكم على القصيدة بانعدام القيمة، إن لم نقل بالضرر، عندما لا ترقى إلى مجاراة الأفكار الكونفوشيوسية عن الفضيلة واللياقة. وبالرغم من أن مثل هذه الشروح الأخلاقية لا تمثل كل النقد القديم، فإنها تملأ الكثير من الصفحات من الأعمال النقدية وتحتل مكانًا مركزيًا في التقويم النقدي للأدب.

علَّق كونفوشيوس نفسه على كتاب **الشعر** قائلًا: «بين **القصائد الثلاثمئة** يمكن المرء أن يضع الخلاصة في عبارة واحدة: ها هنا لا وجود للشر»[397]. من الواضح أن هذا التعليق ينطلق من وجهة نظر أخلاقية وسياسية. وفي الحق، إن **القصائد الثلاثمئة** لم تُحوَّل نصوصًا معتمدة إلا بفرض الأمثولية (allegorization) الأخلاقية والسياسية عليها على أيدي الشراح الكونفوشيوسيين خلال سلالة الهان. وكان كونفوشيوس قد رأى بالفعل في هذه المنتخبات كتابًا تمهيديًا في التربية الأخلاقية والبلاغية، وأن الغاية القصوى لدراسة الشعر، كما ادَّعى، هي قبل كل شيء «خدمة المرء أباه في بيته وخدمة مليكه خارجه». ثم إن له غاية «تعليم الأسماء الكثيرة للطيور والحيوانات والأعشاب والأشجار»[398]. وبسبب التأثير الهائل للكونفوشيوسية في التقليد الصيني، أصبح المفهوم النفعي للشعر والشؤون الأخلاقية والسياسية

(397) Confucius, *Lunyu*, ii.2, p. 21.

(398) Ibid., xvii.9, p. 374.

التي عبّر عنها كونفوشيوس في **الأحاديث** أفكارًا محورية في النقد التقليدي. حتى في عمل نقدي أساسٍ مثل كتاب لو تسيي **العقل الأدبي أو نقش التنانين**، نجد أن فكرة الكتابة هي أولًا وقبل كل شيء «كتابة الطاو» التي تقدّم كلاسيكيات كونفوشيوس مثالًا كاملًا عنها شكلًا ومضمونًا، وذلك هو ما عناه لو تسيي عندما قال إن «الطاو يرينا النموذج (wen) بواسطة الحكماء، والحكماء يوضحون الطاو في كتاباتهم (wen)»، وبواسطة تعريف «استخدام الكتابة» بوصفه «الفروع والأغصان للكلاسيكيات»[399]. بكلمات أخرى، اتخذ لو تسيي، وقد تأثر بالتعاليم الأخلاقية والسياسية الكونفوشيوسية، نقطة انطلاق له مفهوم الكتابة بوصفها أداة مفيدة لإضاءة الطاو، أو الصراط الكونفوشيوسي. ولا يقدم لو تعليقات ثاقبة وملاحظات منسجمة مع تذوق الأدب الصيني الكلاسيكي إلا عندما يدخل في مناقشة مفصلة للعديد من الأصناف الأدبية. لذلك نجد في كتاب لو تسيي **العقل الأدبي** وفي كثيرٍ من شروح الأعمال النقدية وملاحظاتها، كيف أن السياسة والشعرية مندمجتان في وحدة لا سبيل إلى انفصام عراها في النقد الصيني التقليدي.

يقودنا تأكيد المحتوى الأخلاقي والسياسي في القصائد إلى مقاربة تأملات الشاعر أو قصده مقاربة أخلاقية وسياسية. وقد قدم منسيوس تعبيره الشهير عن مثل هذه الهرمينوطيقا القصدية بالجدال أن على الناقد محاولة «اقتفاء الأثر المؤدي إلى القصد الأصلي بفهم متعاطف»[400]. ومن أجل إعادة تشكيل قصد المؤلف الذي

---

(399) Liu Xie, *wenxin diaolong*, pp. 2, 534.

(400) *Mencius*, ix.4, p. 377.

تغلغل في الشعر منذ الماضي السحيق، على القارئ أن «يدرس العصر الذي عاش فيه الشاعر»، ويتعود «صحبة القدماء»[401]. بهذا تكون المهمة الهرمينوطيقية، كما تصورها منسيوس لمؤول الشعر، هي تحقيق الفهم الكلي عبر التعاطف التاريخي، وهو مسعى يقيم عملية فهم النص الأدبي على أساس فهم تام للشاعر بوصفه شخصًا حيًّا. مع منسيوس، لا يَنتج عن محاولة فهم القصيدة بالإحالة على تجربة الشاعر المعيشة مباشرة، مساواةٌ تبسيطية بين النص الشعري والمقصد الذي يعاد تكوينه أو حياة الشاعر بوصفها سياقًا، لأنه نبّه مؤوّل القصيدة إلى عدم ترك الكلمات تحجب النص، وعدم ترك النص يحجب القصد. وهو ما يعني أن منسيوس حاول أن يوازن بين النص والسياق، أي المعنى الحرفي والقراءة المجازية.

في تطور لاحق، تفاقم أمر المساواة بين النص والقصد وخَلْط الشعر بالتجربة المعيشة. قرأ كثيرٌ من النقاد القصائد على أنها أشبه بهامش على حياة الشاعر وشخصيته، تكوين لا إعادة تكوين لقصد المؤلف، الذي فُهم على أنه تدخل أخلاقي وسياسي. لكن النقد التقليدي لا يساوي القصيدة الصينية مع تجربة الشاعر المعيشة أو الواقع ببساطة، فلم يقرأ القصيدة كما لو أنها تسجيل حرفي لما رأى الشاعر حوله أو داخله من مشاعر. على العكس، يتناول التأويل الأخلاقي والسياسي القصائد بصفتها أمثولات «تقدّم شيئًا بالكلمات، لكنها تقول شيئًا آخر من حيث المعنى». كما رأينا، تلك هي الطريقة التي قرأ بها الشراح التقليديون قصائد **كتاب الشعر**، خصوصًا عندما

(401) Ibid., x.8, p. 428.

مثلت «كلمات» النص المعتمد مشاكل معينة بالنسبة إلى توقعات منظور اللياقة الأخلاقية والسياسية، وبالتالي كانت تستدعي تأسيس «معنى» ملائم يتجاوز المعنى الحرفي. وفي العديد من الحالات، كما رأينا، يحتاج مثل هذا «المعنى» المناسب إلى أن يُقام على الرغم من المعنى الحرفي للنص.

للطريقة الأمثولية في قراءة **كتاب الشعر** تأثير هائل في الكيفية التي تُقرأ بها القصائد الأخرى في التقليد، ونجد أحيانًا النوع نفسه من تأويلات بعيدة الاحتمال تقحم على القصيدة معنى أخلاقيًّا وسياسيًّا يكاد لا يتفق مع معناها الحرفي. وقد تترتب على تأويل القصائد بصيغ سياسية وتكوين قصد المؤلف بوصفه رسالة مشفرة وتحريضية نتائجُ جديَّة، وأحيانًا خطرة: هذا ما رأيناه في ما سُمي «قضية سقف الرقابة مع الشعر» التي تعرض فيها سو شي لوقيعة واتُّهِمَ بالخيانة. ويمكن لقراءة قصيدة شهيرة لوانغ وي (Wang Wei) (699-761) أن تقدم لنا مثالًا آخر. يُعرف وانغ وي بين كل الشعراء الصينيين بمزجه الفني بين رشاقة المَطويّات التي تحمل رسومًا متقنة لمناظر طبيعية وفهم أدبي لبوذيّة التشان (Chan) وصور لفظية لمشاهد جميلة موحية بعمق. وهو شاعر كبير ورسّام متفوق وموسيقي يتمتع بمهارات مكتملة وعقل فلسفي قادر على التقاط لمحات دالة على أفكار الطاويّة وبوذيّة التشان في جمال الطبيعة. وقصيدة **جبل زونغنان** (*The Zhongnan Mountain*) هي إحدى أعمال وانغ وي الدالة عليه:

جبل تايي (Taiyi) قريب يواجه القصر السماوي،

تصل امتداداته حتى نهاية البحر.

هنالك، عند النظر إلى الوراء، سحب بيض تتداخل،
تمضي قُدمًا، ويختفي الأزرق الأثيري عن الأنظار.
الحافة الوسطى تقسّم مناطق مختلفة،
ويسقط على الوديان الضوء والظلام متنوعين.
وأنا أسعى باحثًا عن مسكن أمضي فيه الليل،
فأسأل الحطاب عبر النهر الصغير(402).

لا تنقل لنا هذه القصيدة مشهدًا جبليًا يضارع جماله ما يظهر في رسوم الحبر والفرشاة الصينية الدقيقة فحسب، لكنه ينقل أيضًا جو البيئة والحس الحركي بالحيوية فيها. يمكننا إذا ما تابعنا الصوت الشعري إقامة تجربة الحركة، الرحلة إلى جبل زونغنان، الذي يُعرف باسم تايي أيضًا. يرى المتكلم في القصيدة الجبل من بُعد في البداية، فيبدي إعجابه بامتدادات زونغنان العظيم، لما تتصف به من عُلو شاهق ولأنها تصل حتى البحر. ويبدو هواء الجبل الرطب على البُعد وكأنه يلتمع ببريق أخضر مزرق، لكنه يصبح عندما يتسلقه المتكلم ويتقدم فيه شفّافًا ويختفي في العدم (wu)، وهو الحرف ذاته الذي يستخدم في الصينية لترجمة المفهوم البوذي أبهافا (abhava)، أو اللاوجود. وإذ هو ينظر إلى الخلف بينما يتسلق الجبل، تبدو السحب البيض قريبة من كل الجهات، وهو يتمتع وقد بلغ القمة بمشهد بانورامي للجبل العظيم بمناطقه المختلفة الموزعة بين الضوء والظل، يفصل بينها نتوء مرتفع في الوسط. أخيرًا، ينزل مع الغسق وينشغل بالعثور على ملجأ يقضي فيه الليل، تقوده خطاه إلى صوت

(402) Wang Dajin, ed., *Wang Wei Meng Haoran xuanji*, p. 47.

فأس حطاب يعمل على الجانب المقابل من النهر فيهتف موجهًا إليه السؤال وسط الغابات الصامتة إلا من صوته. تتميز القصيدة بشكلها البسيط من أبيات خماسية الحروف وبالتفاعل المدهش الذي تقيمه بين الألوان والأشكال، بين الضوء والظلمة، وبتدفق لغتها الشعرية التلقائي الطبيعي مع إيقاع رشيق وقافية متسقة، والإيحاءات الأخيرة لصوت يبقى يتردد صداه في ما وراء حدود النص، صوت فأس الحطّاب والصوت الإنساني الذي يسأل عن سكن معًا، يوحيان بالمزج بين الإنساني والطبيعي في علاقة تبلغ أقصى درجات السكينة. لدينا هنا مثال رائع على الجمع السلس بين المشاعر الإنسانية (qing) والمشهد الطبيعي (jing)، المزج بين الأشياء والذاتية الشعرية مما يميز شعر المشاهد الطبيعية الكلاسيكي، وأعمال وانغ وي على وجه الخصوص، وهو جمع أو مزج يلقى تقديرًا عاليًا في الأدب الصيني الكلاسيكي.

ولكن بحسب جي يوغونغ (Ji Yougong) (ذاع صيته في عام 1126)، فهم بعض أساتذة الأدب ممن انشغلوا بالسياسة هذه القصيدة لا على أنها تصوّر جمالًا طبيعيًّا وحسب، بل على أنها تقدم «هجاء» سياسيًّا يحتوي رسالة مشفرةً تعبّر عن قلق الشاعر من الفساد المستفحل في البلاط، واغتصاب السلطة من قبل لي لينفو (Li Linfu)، رئيس الوزراء الماكر في ذلك الزمن، ويانغ غو زونغ (Yang Guozhong) شقيق قرينة الإمبراطور تسوانزونغ المفضلة وصاحبة الجمال الأسطوري السيدة يانغ جوفي (Yang Guifei). بحسب مثل هذه القراءة السياسية، تتحدث قصيدة وانغ وي في ظاهرها عن

جبل زونغنان بينما معناها الحقيقي شيء مختلف تمامًا: فهي تحتوي على رسالة مشفرة تعبر عن رغبة الشاعر السريّة في تفادي الخطر الوشيك بالاختفاء في عزلة بعيدة. وهكذا تُفهم القصيدة بما يعلو على معناها الحرفي، الذي يبدو وكأنه يتحدث عن الطبيعة، على أنها تحتوي رسالة سياسية خفية. لذلك نقرأ في **سجلات شعر التانغ** (*Records of Tang Poetry*):

يقول بعضهم إن هذه القصيدة كُتبت لتشير إلى أمور راهنة. 'جبل تايي قريبٌ يواجه القصر السماوي/ تصل امتداداته حتى نهاية البحر'، يتحدث هذا المقطع عن التأثيرات الشريرة المهيمنة على البلاط وكذلك البلاد. 'هنالك، عند النظر إلى الوراء، سحب بيض تتداخل/ تمضي قدمًا، ويختفي الأزرق الأثيري عن الأنظار'، ينطوي هذا على أن قوى الشر تبدو قوية في الظاهر لكنها لا ثقل لها.'الحافة الوسطى تقسّم مناطق مختلفة،/ ويسقط على الوديان الضوء والظلام متنوعين'، ينطوي هذا على أن الإمبراطور متحيز في توزيع نعمه. 'وأنا أسعى باحثًا عن مسكن أمضي فيه الليل/ فأسأل الحطّاب عبر النهر الصغير'، يشير هذا إلى قلق الشاعر العميق إزاء الخطر الوشيك(403).

من الواضح أن التأويل الآنف يشيّد طبقة أخرى من معنى خفي على رأس المستوى الحرفي العادي، وبالتالي فهو يضفي الأمثولة على القصيدة برمتها، ويحوّلها من وصف رائع لجمال جبل زونغنان الطبيعي إلى قصيدة عن المكائد السياسية في بلاط العاصمة تشانغان. مشكلة مثل هذه القراءة الأمثولية أن المعنى الخفي المزعوم لا يستقيم مع قصيدة وانغ وي إجمالًا. ليس لأن أي جزء من النص يكاد

---

(403) Ji Yougong, *Tang shi jishi*, 1:237.

لا يوحي بهذا المعنى الخفي، لكن القصيدة تناقض نفسها بجلاء عندما نتفحصها إزاء الصور المتنوعة في الأبيات المختلفة. إذا كان الجبل العظيم وامتداداته العديدة رمزًا للقوى الشريرة المختلفة بالفعل، لماذا يُقال عنها إذًا إنها «قوية في مظهرها الخارجي لكنها لا ثقل لها». ولماذا تشبّه بالسحب البيض الواهية والهواء الأزرق المبخر؟ إذا كان جبل زونغنان العظيم يمثل بالفعل القوى الشريرة، لماذا يبحث الشاعر، الذي يُفترَض أن خوفًا عظيمًا يستولي عليه و«قلقًا عميقًا بصدد الخطر الوشيك»، عن سكن يقضي فيه الليل هناك؟ يبدو في القراءة المقتبسة آنفًا أن جبل زونغنان يُعدّ حرفيًّا مكانًا هادئًا يريد الشاعر أن يحتمي به من المشكلات السياسية، لكنه في الوقت ذاته يُعد أمثوليًّا صورة للقوى الشريرة التي يريد الشاعر أن يفرّ منها. بكلمات أخرى، يؤول جبل زونغنان على أنه شر من جهة، وعلى أنه ملجأ آمن يحمي الشاعر من الشر من جهة أخرى. بهذا يكون المعنى الحرفي والمعنى الأمثولي متضادين وصراعهما يجعل هذه القراءة غير متسقة وغير معقولة. وغالبًا ما يكون التأويل غير المتسق والمتناقض مع نفسه عَرَضًا دالًّا على تأويل أمثولي أخلاقي أو سياسي أو ديني مقحم.

وليست المسألة هنا أن شعر المشهد الطبيعي يمكن أن يلمّح إلى رسالة سرية على شكل أمثولة سياسية، بل أن على القراءة الأمثولية المقنعة أن تُبنى على أساس معنى حرفي وتحترم سلامة القصيدة النصية. وكما يجادل إيكو في تكراره المبدأ الأوغسطيني القديم: «يمكن أي تأويل يُعطى لجزء معين من النص أن يُقبل إذا ما أكده

جزءٌ آخر من النص نفسه، ويجب أن يُرفض إن لم يحدث ذلك»[404]. بالاحتكام إلى مثل هذا المبدأ في النقد النصي، سيكون من الصعب على القراءة الأمثولية لقصيدة وانغ وي أن تقيم دعائمها. يخفق التمادي في التأويل، من النوع المطروح هنا في إقناعنا، لأنه منفصل عن النص: فهو لا يجمع كل العناصر معًا بوصفها أجزاء متعاضدة، كما أنه لا يفسر الأجزاء في إطار كليّة متسقة. وفي الواقع، جرت العادة في النقد الصيني التقليدي على افتراض كليّة المعنى والسلامة النصية. وبالتالي لا يكون ممّا يثير العجب أن أستاذًا تقليديًا مثل هي ونهوان (He Wenhuan) (1732-1809) يلتقط عند تعليقه على مختلف الملاحظات المتنوعة عن الشعر الذي جمعه في مختارات مختصرة، هذا التأويل البعيد الاحتمال لعقيدة وانغ وي وينعته بأنه «فظيع حقًا»[405]. في مثل إساءة القراءة السياسية هذه يتحول الشعر إلى شيء أقرب إلى الرسالة المشفرة، أي اعترافٍ بأفكار خطرة ذات طبيعة سياسية تكون لها في الغالب نتائج خطرة بالنسبة إلى الشاعر في مجتمع لا يقر باستقلالية الإبداع الأدبي ولا يفترض براءة المتهم.

يكمن ضعف مثل هذا التمادي في التأويل لقصيدة وانغ وي، كما هو الضعف في الكثير من شروح الهان على كتاب الشعر، في التفاوت بين المعنى الحرفي والمعنى الأمثولي، مماهاة الصور الشعرية المقحمة مع مراجع خارج النص لا تتلاءم مع كليّة النص

(404) Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, p. 65.

(405) *Lidai shihua*, 2: 810.

والمعنى. فمماهاة جبل زونغنان مع قوة الشر التي تحيط بالإمبراطور في البلاط ـ وهو أمر يشبه مماهاة المتكلمين في قصائد الحب في **كتاب الشعر** مع شخصيات شبه تاريخية قديمة ـ تمثل إزاحة الشرح الأخلاقي والسياسي للشعر وطرده. لذلك، فإن قراءة القصيدة وفق المعنى الحرفي قد سبقها تأويل أمثولي مقحم، وتحوّل تأويل الأدب إلى حل شفرة رسائل أخلاقية وسياسية مبهمة. وإزاحة الصور الشعرية أمر حاسم بالنسبة إلى مثل هذا التأويل الأمثولي المقحم. على سبيل المثال، في القراءة المُغرِضة لقصيدة سو شي عن شجرتي العرعر كما رأينا في نهاية الفصل الأول، كان محور الخلاف سؤالًا عن كيفية تعريف الصور الشعرية المتنوعة: شجرتا العرعر الطويلتان المستقيمتان، وعلى نحو خاص التنين النائم تحت الأرض. يقرر تعريف هذه الصور الشعرية كيفية فهم قصيدة سو شي، وهو يقرر أيضًا النتائج المترتبة على ذلك الفهم في حياة الشاعر الواقعية. ومهما كان الدافع الذي يقع وراء قراءة الإمبراطور شينزونغ للقصيدة، فإن من حسن حظ سو شي أن الإمبراطور أخلى ساحته من تهمة الخيانة التي وجهها إليه رئيس الوزراء عبر تأويله السياسي الصريح. لكن هنالك الكثير من الحالات على طول التاريخ الصيني لم يحالف فيها الشعراء والكتّاب الحظ إلى هذا الحد، وتحوّل التأويل الأمثولي وسيلةَ تلفيق تهم ضدهم لا أساس لها من الصحة، وهي لعبة خطرة أثبتت مرارًا أنها وسيلة ناجعة لممارسة الاضطهاد من دون رحمة.

من الضروري إدراك أن مثل هذه التأويلات السياسية الخطرة ليست مجرد حالات مؤسفة تعود إلى عصر غابر جانب الصواب،

بل هي جزء من واقع زمننا الذي نعيش فيه إلى حدٍّ كبير. ستتاح لي فرصة اختبار سياسة القراءة الأمثولية ببعض التفصيل في ما بعد، لكن بوسعنا اعتمادًا على الأمثلة المذكورة آنفًا عن القراءة المُغرِضة لوانغ وي، وسو شي، والنصوص المعتمدة من **كتاب الشعر**، أن نرى بوضوح أن التأويل الأمثولي، أي قراءة الأدب قراءة تتجاوز المعنى الحرفي، يمكن أن تكون له نتائج جدية لا تقتصر على مسألة الذوق والحكم الجمالي. يتصل الأدب بالأخلاق والسياسة بالطبع، وهو لا يختلف في غاياته جذريًّا عن غايات علم الأخلاق والسياسة بمقدار ما تسعى جميعها إلى المساهمة في إغناء الحياة والرفاه الأخلاقي والروحي للبشرية. يأخذ الأدب مادته من الحياة بكل جوانبها من أجل التمثيل الفني، وهذه تتضمن بالتأكيد موضوعات أخلاقية وسياسية. لذلك، فالتأويل السياسي ليس غريبًا من حيث تعريفه عن النقد الأدبي، لكن ما يجب علينا الاحتراس منه هو إزاحة النقد الأدبي لمصلحة اعتبارات أخلاقية وسياسية، وتلك القراءة المقحمة للنص الأدبي، التي لا تعبأ بالمعنى الحرفي في انحيازها إلى دافع خارجي أو خطة خفية، وفي فرضها البليد للتأويلات الأيديولوجية والسياسية بالقوة.



الفصل الرابع

الرؤيا اليوتوبية شرقًا وغربًا

إذا صحّ أن هنالك صنفًا أدبيًّا واحدًا ذا طبيعة سياسية متأصلة فهو اليوتوبيا، لأنه صنف الكتابة الذي يوفر الشكل الأدبي لمخيلة تحلم بمجتمع مثالي. يمكن اليوتوبيا أن تكون فنتازيا اجتماعية، لكنها كما يلاحظ دومينيك بيكر سميث (Dominic Baker-Smith) تبقى «فنتازيا سياسية»[406]. وهي أمثولية على نحو متأصل أيضًا، لأنها تقصد من تقديم قصتها بطريقة حياة منظمة اجتماعيًّا إلى بسط فكرة سياسية دائمًا، ألا وهي مثال المجتمع الخيّر ومبادئه. سنبتعد في مناقشتنا اليوتوبيا في هذا الفصل قليلًا عن التأويل الأمثولي بصفته التأويلية باتجاه الأمثولة بوصفها تعبيرًا عن رؤى يوتوبية. وفي الواقع، إذا كانت الأمثولة تكسر قيود النصوص وتعد بالتحرر عبر تكاثر المعنى، فإن إمكان التعبير الذي يتجاوز القيود النصية هذه يقدم شيئًا ذا قيمة أخّاذة لكتّاب اليوتوبيا الساعين إلى نقل رؤيا عن حالة إنسانية بديلة، رغبة في حياة أفضل أو مجتمع مثالي يقع وراء حدود الواقع. لذلك، فإن للأمثولة علاقة طبيعية باليوتوبيا، وبمقدار ما ينطوي اقتراح حالة إنسانية بديلة على درجة معينة من السخط على الحالة القائمة، وبالتالي يوصي بنقد لها، فإن الرؤيا اليوتوبية تقدم

(406) Baker-Smith, *More's Utopia*, p. 75.

نفسها دائمًا على أنها شرح اجتماعي، أي أمثولة تعبر عن الرغبة في التغيير والتحول.

تبدو مثل هذه الرغبة متأصلة بعمق في طبيعة الوضع البشري نفسه، ولا يوجد في أي مجتمع من لا يبدي رغبة، إن لم نقل يحاول بفاعلية، أن يجعل الحياة أفضل، ويحقق أقصى ما يمكن الخروج به من مواردنا وقدراتنا المحدودة. وهكذا تستوطن الرغبة اليوتوبيا بكل أركانها. وقد عبّر أوسكار وايلد (Oscar Wilde) عن ذلك بفصاحة وبما عُرف عنه من ظرف ورشاقة:

> إن خارطةً للعالم تخلو من اليوتوبيا لا تستحق حتى النظر إليها، لأنها تستبعد الدولة الوحيدة التي تحط عليها الإنسانية دائمًا. عندما تنزل الإنسانية هنا تنقّل نظرها، وإذ ترى دولة أفضل تبحر نحوها. فالتقدم هو تحقق اليوتوبيات»[407].

ليست الرغبة في اليوتوبيا شاملةً وحسب، لكنها سرمدية، لأن الوعد بمجتمع أفضل يقع دائمًا بالسعي إلى الأمام، في نهاية مستقبل متراجع أبـدًا، نهاية ألفية جديدة. هنالك منذ جنّة عدن التوراتية و«جمهورية أفلاطون» وصولًا إلى القائمة الطويلة من اليوتوبيات الأدبية، تقليد ثري في تخيّل أفضل دولة تعاونية (commonwealth) في الفلسفة والأدب ونظرية السياسة الغربية. ولكن كما واجهنا سؤال إمكان الترجمة بصيغ الأمثولة والتأويل الأمثولي، نواجه هنا أيضًا أسئلة مشابهة بخصوص اليوتوبيا. فهل اليوتوبيا متاحة عبر إمكان

---

(407) Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, in *Plays, Prose: Writings and Poems*, p. 28.

ترجمة مفهومية كما هي لغوية؟ هل اليوتوبيا قابلة للترجمة عبر فجوة الاختلافات الثقافية؟ هل هنالك تجلٍّ للرؤيا اليوتوبية نفسها في الشرق، وفي الفلسفة والأدب الصينيين مثلًا؟ هل هنالك تعبيرات دالة على الرغبة في مجتمع بديل أفضل في النصوص الصينية؟ تدل الإجابة عن مثل هذه الأمثلة على غياب الإجماع العام.

«ظهرت اليوتوبيا، بالمعنى الدقيق للكلمة، في بداية القرن السادس عشر»، هكذا يبدأ رونالد شاير (Roland Schaer) مقاله الافتتاحي في كتاب حديث مهم عن اليوتوبيا. وهو يؤكد الأهمية التاريخية لعمل توماس مور (Thomas More) ويجزم بأن «تاريخ اليوتوبيا يبدأ بالضرورة بتوماس مور»[408]. لكن لايمان تاور سارجنت يفهم اليوتوبيا في الكتاب نفسه بمعنى أوسع بكثير، ويقول بعد متابعة موضوع النزعة اليوتوبية طوال التاريخ: «لا يبدو أن اليوتوبيات قد توافرت لكل ثقافة بفعل جهد بشري سابق على معرفة يوتوبيا مور، لكن مثل هذه اليوتوبيات موجودة بالفعل في الصين والهند والعديد من الثقافات البوذية والإسلامية»[409]. والسؤال الذي يشغلني هنا هو هل كانت اليوتوبيا ابتكارًا أوروبيًّا يعود إلى القرن السادس عشر أم شيئًا أوسع في نطاقه بكثير، بحيث يمكن أن يوجد في أزمنة بعيدة جدًّا وفي تقاليد ثقافية مختلفة؟ إنه سؤال يخص إمكان الترجمة،

---

(408) Schaer, «Utopia, Space, Time, History,» in *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, ed. Schaer, trans. Nadia Benabid, p. 3.

(409) Sargent, «Utopian Traditions: Themes and Variations,» in *Utopia: The Search*, p. 8.

ولكن قبل محاولة الإجابة عن السؤال من منظور دراسات الشرق ـ الغرب علينا أن نلقي نظرة أولًا على اليوتوبيا لدى الغرب. أين تقع بلاد اليوتوبيا التي رأى وايلد أن الإنسانية تحط فيها وتنطلق مبحرة منها؟ في أي سياق نشأت؟ وكيف تبدو؟ علينا ابتداءً أن نبحث عن اليوتوبيا ونجد صفاتها الأبرز قبل أن نتمكن من الجدال بأي مقدار من الثقة إن كان مفهومها المحوري يتعالى على التخوم المحددة للغات والتقاليد الثقافية.

اليوتوبيا والعلمانية

تقول روث ليفيتاس (Ruth Levitas) في ختام دراستها التعريفات والمداخل المتنوِّعة في الدراسات اليوتوبية: «تعبّر اليوتوبيا عمّا هو مرغوب فيه وتستكشفه. وعنصرها الجوهري الرغبة لا الأمل، الرغبة في طريقة وجود أفضل»[(410)]. تقدم ليفيتاس أعمالًا كثيرة تناولت اليوتوبيا وتجادل في أن التعريفات التي تعتمد المحتوى أو الشكل أو الوظيفة أساسًا لها تميل كلها إلى أن تكون ضيقة، بينما التعريف الواسع الذي تعتمده هي يدّعي استيعاب مختلف أنواع اليوتوبيات. وتبدو محاولتها الوصول إلى تعريف جامع مانع مشجعة، لكن المفهوم الذي تقدمه لليوتوبيا لا يخلو من قيود، لأنها تبدو عازفة عن إسناد مفهومها إلى أي شيء قد تحيط به شبهة أنه «جوهري» أو «شمولي»، مثل القول بالطبيعة البشرية. بدلًا من ذلك، نراها تؤكد أن المفهوم مصطنع. وبالرغم من أن «الرغبة في طريقة وجود أفضل»

(410) Levitas, *The Concept of Utopia*, p. 191.

قد تبدو شاملة، فإنها تجادل في أن اليوتوبيا «تكوين اجتماعي لا ينشأ من حافز 'طبيعي' يخضع لتوسّط اجتماعي، بل هو استجابة متكونة اجتماعيًا لسد فجوة متكونة اجتماعيًا بالمقدار ذاته بين الحاجات والمطالب في مجتمع بعينه، وما يتيحه هذا المجتمع من إشباع وتوزيع للإشباع»[411]. لكن فكرة واستعارة التكوّن الاجتماعي قد تبدو جوفاء لا جذور لها من دون تقديم حافز أساس في النفس البشرية أو الطبيعة البشرية، قد يتساءل المرء لماذا كل هذه «الرغبة في طريقة وجود أفضل» لدى كل هذا العدد الكبير من الثقافات والمجتمعات في المقام الأول؟ ما هو الأساس لأي نوع من التكوّن الاجتماعي، سواء أكان يوتوبيًا أم غير يوتوبي؟ في الواقع، لا حاجة إلى أن تَطرد فكرة الطبيعة البشرية وفكرة التكوّن إحداهما الأخرى، ذلك لأن اليوتوبيا أو فكرة «طريقة وجود أفضل» تتكون تحديدًا على أساس فكرة خواص أساسية معيّنة تسم الطبيعة البشرية.

في واحدة من أشمل وأمتع المناقشات لليوتوبيا، يبدأ كريشان كومار (Krishan Kumar) بربط مفهوم اليوتوبيا مع المعنى المتغير للطبيعة البشرية خلال عصر النهضة. وتوفر قصة الخليقة التي تروي سقوط الإنسان، النصَّ الأساس لمن يتأمل الطبيعة البشرية في الغرب، فقد فهم المسيحيون الأوائل وسابِقوهم اليهود ـ كما تشير إيلين بيغلز (Elaine Pagels) ـ عصيانَ آدم ونتائجه الفظيعة بصفتها قصة عن الاختيار والحرية في حياة البشر. وبالرغم من قبول اليهود والمسيحيين الأوائل جميعًا فكرة أن خطيئة آدم جاءت بالموت

(411) Ibid., pp. 181-182.

والثبور على البشر، تلاحظ بيغلز أنهم «اتفقوا على أن آدم قد ترك لكل واحد من ذريته حرية الاختيار لما يراه من خير وشر. كانت النقطة الرئيسة في قصة آدم، كما افترض أغلب المسيحيين، تحذير كل من يسمعها من إساءة استخدام تلك القدرة على الاختيار الحر التي منحها إليه الـرب»(412). لكن القديس أوغسطين، ومن خلفيّة اجتماعية وتاريخية شديدة الاختلاف، عندما أصبحت المسيحية دين الدولة بدلًا من طائفة سرية مضطهدة، غيّر التأويلات الأولى لقصة التكوين تغييرًا جذريًّا وقدم تحليلًا للطبيعة البشرية أصبح «بصرف النظر عن نظرتنا إليه، الميراث لكل الأجيال اللاحقة من المسيحيين الغربيين، والمؤثر الرئيس على تفكيرهم النفسي والسياسي»(413).

رأى أوغسطين وكنيسة القرون الوسطى التي تأثرت به، الطبيعة البشرية غير سويّة من حيث الجوهر، لأن الخطيئة الأصلية قد أفسدتها على نحو لا رجعة فيه، وهي الخطيئة التي ارتكبها آدم بأكله من الشجرة المحرمة، فإذا كان جون كرايسوستوم (John Chrysostom) أكد الخيار الأخلاقي والمسؤولية الفردية، بجداله أن مثال آدم ينفع تذكرةً لكل فرد بضرورة أن يتحمل مسؤولية أعماله، فإن أوغسطين لم يَرَ في آدم فـردًا، بل شخصية دالة على المجموع، ورمـزًا لكل الإنسانية. يقول أوغسطين: «حمل الإنسان الأول كل الطبيعة البشرية، وقد نقلتها المرأة إلى الذرية، ثم تلقى ذلك الاتحاد الزوجي الحُكم الإلهي بإيقاع اللعنة عليه، فما فعله الإنسان، لا عند خلقه بل عندما

(412) Pagels, *Adam, Eve, and the Serpent*, p. 108.

(413) Ibid., p. xxvi.

اقترف الخطيئة وعوقب، هو ما نقله إلى ذريته بمقدار تعلق الأمر بأصل الخطيئة والموت»[414]. تجادل بيغلز بأن قراءة أوغسطين تقلب قصة الاختيار الحر إلى قصة عن العبودية الإنسانية، لأنه أصرّ على أن «كل كائن بشري واقعٌ في العبودية، لا من لحظة الولادة بل من لحظة الحمل»[415]. وبحسب أوغسطين، لا يمكن أن يخرج أي شيء حر من الطبيعة البشرية «كما هو الحال من جذر فاسد»، ملوّث بالخطيئة الأصلية[416]. بحسب هذا الرأي إذًا، يعجز البشر عن إنقاذ أنفسهم، ولا يمتلكون إلا الأمل في أن يخلصهم السيد المسيح، وأن يتلقى الرب أرواحهم في السماء بعد الموت. ما يسمّيه أوغسطين **مدينة الله** (*The City of God*) يقع في تضاد مباشر مع مدينة الإنسان. والمدينتان، كما يقول أوغسطين: «يشيع فيهما حبّان: الأرضيُّ عبر الذات، الذي يصل حد الاستهانة بالرب، والسماويُّ عبر حب الله، الذي يصل حد الاستهانة بالذات. الأول بكلمة واحدة يجد مجده في نفسه والثاني يجد مجده في الإله، أحدهما يطلب المجد من البشر لكن أعظم مجد لدى الآخر هو الله، الشاهد على الضمائر»[417]. ومن الواضح أن مدينة الله التي قصدها أوغسطين كانت تمثل الضد لكل دولة تعاونية بشرية، وكانت طبيعتها روحية أكثر منها مادية، ومكان تحققها السماء لا الأرض.

---

(414) St. Augustine, *The City of God*, xiii.3, p. 414.

(415) Pagels, *Adam, Eve, and the Serpent*, p. 109.

(416) St. Augustine, *The City of God*, xiii.14, p. 423.

(417) Ibid., xiv.28, p. 477.

هنا إذًا تختلف اليوتوبيا بما هي مفهوم عن أيديولوجيا كنيسة القرون الوسطى اختلافًا أساسيًّا، لأن اليوتوبيا مجتمع مثالي بناه البشر في هذه الحياة على الأرض، لا رؤيا عن جنّة الله في السماء. يجادل كومار على نحو مقنع بأن هنالك «تناقضًا أساسيًّا بين الدين واليوتوبيا»، لأن «للدين عادةً همًّا يتعلّق بالعالم الآخر، واليوتوبيا ينصبّ اهتمامها على هذا العالم»[418]. من المؤكد أن هنالك قصة الفردوس في الكتاب المقدس، لكن النقطة الأساسية في تلك القصة، كما رأينا في تأويل أوغسطين، هي إخبارنا عن أصل الخطيئة والموت. يلاحظ ألان توران (Alain Touraine): «لم يبدأ تاريخ اليوتوبيا إلا عندما بدأ المجتمع يبتعد عن صورة الفردوس. فاليوتوبيا هي واحدة من نتائج العلمنة»[419]. يبقى الفردوس التوراتي على أي حال مفقودًا على الدوام بسبب العصيان الأول للإنسان، ولن يكون الأمل في قدرة البشر على بناء فردوس على الأرض من دون عون قوة إلهية إلا غطرسة فارغة وتجديفًا من وجهة النظر الدينية. ما حاول أوغسطين أن يفعله في **مدينة الله**، كما يقول كومار «هو التحذير من التمادي في الانغماس في شؤون المدينة الأرضية، لأنه يؤدي إلى اغتراب عن مدينة الله السماوية». إذا كان العالم فريسة للخطيئة والفساد، وإذا كان البشر جميعًا خُطاة، فهذا يعني أن لا يكون مثال اليوتوبيا سوى تجلٍّ لغرور البشر وعنجهيتهم. يبدو أن ذلك،

---

(418) Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, p. 10.

(419) Touraine, «Society as Utopia,» trans. Susan Emanuel, in *Utopia: The Search*, p. 29.

كما يلاحظ كومار، هو «الموقف العام تجاه النزعة اليوتوبية خلال القرون الوسطى المسيحية، عندما كان تأثير أوغسطين قد بلغ ذروته في الدوائر اللاهوتية المتشددة. كان لاحتقار العالم (comtemptus mundi) أثره المثبط بعمق في التأمل اليوتوبي. ونتيجة لذلك بقيت العصور الوسطى فترة جدب بيّن في تاريخ الفكر اليوتوبي»[420].

من المؤكد أن هنالك عناصر يوتوبية في العقيدة المسيحية مثل جنة عدن وما ورد عنها من خيالات غنية، والإيمان في قدرة الإنسان على تحسين حاله والمضي نحو الأفضل، والفكرة الألفية. كانت كل هذه الأفكار موجودة في اليهودية بالفعل، وبعض المفاهيم اليهودية، خصوصًا الرؤيا والنبوءات المسيحانية، قد طوَّرتها المسيحية أكثر ووجدت تعبيرًا روحانيًا قويًا عنها في سِفر الرؤيا. تكلم الأنبياء لدى اليهود عن مجيء المسيح في نهاية الزمان في الرؤية النبوئية «نهاية الأيام»، ولكن يسوع لدى المسيحيين كان هو المسيح الذي جاء ومات، والذي سيبعث مجيئه الثاني كل الأرواح الخيّرة إلى يد الله في السماء. يهتف القديس يوحنا: «ورأيت سماءً جديدة وأرضًا جديدة، المدينة المقدسة، أورشليم الجديدة، تنزل من الرب خارجة من السماء، مهيمنة كالعروس المزينة من أجل زوجها... وسوف يمسح الله كل الدموع من عيونهم، ولن تقوم للموت قائمة عندها، ولا للحزن ولا البكاء، لن يوجد أي ألم بعدها: ذلك أن الأشياء الماضية قد انقضت». (سفر الرؤيا 21:1-4). تقترب الألفية كثيرًا من الرؤيا اليوتوبية في توقعها حالة سعيدة تتسم بالكمال وتخلو من

---

(420) Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, p. 11.

المعاناة والبؤس في هذا العالم، وقد مثلت الطوائف الألفية المتنوعة في أزمنة القرون الوسطى والحديثة الباكرة تحديًا جديًا للعقيدة الأوغسطينية التقليدية. كانت النزعة الألفية، كما يرى كومار: «تؤمن باحتمال 'الجنة على الأرض'، بـ 'أرض جديدة'، تتصل في كمالها الفردوسي مع الجنة قبل الخروج منها وتستشرف الجنة السماوية في الحياة القادمة». هنا إذًا «يتداخل الدين مع اليوتوبيا. فالاستهانة الدينية المعتادة بالعالم ـوبالتالي باليوتوبياـ تتقيد على نحو جذري، وهي توضع في مواجهة الوعد بتحقق قادم في عالم آخر»[421]. وبالرغم من أن مفهوم الألفية ديني بعمق في توقعه «أرضًا جديدة» و«جنة على الأرض»، فإنه قد ساهم في رفد فكرة اليوتوبيا.

لكن الألفية بالرغم من ذلك لا تُعدّ يوتوبيا بوصفها كذلك، كما يرى كومار، لأن اليوتوبيا مفهوم حديث على نحو فريد ظهر في ظروف تاريخية محددة، فمحور الرؤيا اليوتوبية هو العلمانية الجذرية، محدَّد بالاستناد إلى الفكرة القروسطية والأوغسطينية الخاصة بالخطيئة، وشرطها المسبق، أي فكرة وجود طبيعة بشرية طيبة من حيث الجوهر، أو في الأقل فكرة إمكان أن تحقق الطبيعة البشرية الكمال. وهو ما يعني القول إن نزعة عصر النهضة الإنسانية توفر أحد الشروط المسبقة الأساسية لميلاد اليوتوبيا، واسمها مشتقٌّ من كتاب شهير لتوماس مور نُشر عام 1516. وقدَّم مور قبل **اليوتوبيا** (*Utopia*) بعدة أعوام سلسلة من المحاضرات العامة تناول فيها كتاب أوغسطين مدينة الله، ويمكن على نحو ما أن تُقرأ يوتوبيا مور على

(421) Ibid., p. 17.

أنها استجابة لمفهوم أوغسطين الديني عن أفضل الطرق في الحياة. أظهر جيرارد فيغيمر (Gerard Wegemer) أن مور قد استخدم كتاب أوغسطين **مدينة الله** من أجل المقابلة أساسًا: «ليست اليوتوبيا [النظام السياسي] الأفضل وحسب، بل الوحيد الذي يمكن أن يُدعى بحقّ الدولة التعاونية (39-38.237)، فيما يُنكر كتاب **مدينة الله** إمكان تحقق الدولة التعاونية الحق في أي مكان أو زمان هنا على الأرض (21-20.xix)»[(422)]. ولكن اليوتوبيا كما تصورها مور كانت على وجه التحديد الدولة التعاونية الخيّرة هنا على الأرض، وبالتالي فهي تقف على الضد تمامًا من مدينة أوغسطين الإلهية بوصف الأخيرة حضورًا روحيًا يقع في ما وراء هذا العالم. وهكذا، فإن مور بالرغم من ورعه والتزامه الدينيين، «فإن نزعته الإنسانية هي التي كان لها اليد العليا في يوتوبياه. إلى جانب التأثيرات المسيحية حصرًا، مثل الرهبانية (monasticism)، فإن تبجيل مور أفلاطون وولعه بالهجّائين الرومان هو ما يشعّ من كتابته»[(423)]. وليس اليوتوبيون كما وصفهم مور مسيحيين، بل وثنيّين، ولديهم موقف منفتح عمومًا في مجال التسامح تجاه العقائد الدينية المختلفة.

بعد أقل من عام من نشر **يوتوبيا** مور، علّق مارتن لوثر (Martin Luther) أطروحاته الخمس والتسعين على بوابة كنيسة وتنبرغ (Wittenburg) (1517)، واستهل بذلك فترة من الصراع الديني العنيف

---

(422) Wegemer, «*The City of God* in Thomas More's *Utopia*,» *Renascence*, vol. 44 (Winter 1992), p. 118.

(423) Kumar, *Utopia and Anti-Utopia*, p. 22.

بين الكنيسة الكاثوليكية والإصلاح البروتستانتي. وقد ترك النزاع المرير والحروب الدينية أوروبا مقسمة بعمق، لكنه قاد أيضًا علمنة جذرية عندما كف الناس عن السعي إلى حلول للمشكلات الاجتماعية عبر توسّط الكنيسة ووصايا العقيدة المسيحية. يقول كومار إن انهيار رؤية العالم القروسطية الدينية كان «شرطًا ضروريًا لظهور اليوتوبيا». لكن حدثًا تاريخيًا آخر في ذلك العهد، هو اكتشاف العالم الجديد، قاد إلى الولع بأدب الرحلات الذي تدين له **يوتوبيا** مور بالكثير في شكلها الأدبي. لقد ظلت العادات والمؤسسات الاجتماعية للدول البعيدة، واقعية كانت أم متخيلة، تغذي الهوس في تحقيق شروط وجود أفضل. وكانت حكايات الرحالة تلك، كما يشير كومار، «المادة الخام لليوتوبيات، وتكاد تكون يوتوبيات أولية»[424]. لذلك، يمكننا القول إن اكتشاف العالم الجديد وفر هو الآخر شرطًا آخر لميلاد اليوتوبيا.

يجادل كومار في أن اليوتوبيا، ما دام بالإمكان تعريفها بدقة في السياق التاريخي لعصر النهضة والإصلاح واكتشاف القارة الأميركية، «'ليست' شاملة، بل هي تظهر في المجتمعات ذات الميراث الكلاسيكي والمسيحي تحديدًا، أي في الغرب فحسب. وتمتلك المجتمعات الأخرى نسبيًّا، فراديسَ وأساطيرَ بدائيَّةً عن عصر عدالة ومساواة ذهبي، وهي أشبه بفانتازيات أرض الوفرة، بل حتى بعقائد مسيحانيّة، لكنها لا تمتلك يوتوبيا». على الرغم من ذلك، فإن مما يثير الدهشة أن يجعل كومار الصين الاستثناء المحتمل الوحيد، عندما يلاحظ «أن الصين بين كل الحضارات اللاغربية تقترب في

(424) Ibid., pp. 22-23.

الواقع كثيرًا من تطوير مفهوم ما عن اليوتوبيا». لكن كومار يتوصل أخيرًا، اعتمادًا على مقال لجان شينو (Jean Chesneaux) يتعلق بإمكان وجود يوتوبيا صينية، إلى نتيجة مفادها أن بين كل الأفكار التي يؤكدها شينو في نهاية المطاف: **داتونغ** (datong) (أي **الوحدة العظمى**) **وتايبنغ** (taiping) (المساواة العظمى)... إلخ: «ليس بين هذه العناصر 'اليوتوبية' ما اتسق ليشكل يوتوبيا حقيقية كما حدث في الغرب في 'ما قبل تاريخه' اليوتوبي الديني والأسطوري المماثل، فلم يتأسس في الكتابة تقليد يوتوبي في الصين»[425]. يعود كومار في كتاب أحدث ليقدم مناقشة أخرى لفكرة اليوتوبيا الصينية، لكن مناقشته تبقى مقيدة للأسف بما ذهب إليه مقال شينو، الذي نُشر في الستينيات من القرن العشرين، وكانت غايته مختلفة عن مشاغل كومار. كان شينو يحاول بالعودة إلى أفكار مساواتية تقليدية، مثل **داتونغ وتايبنغ وبنغجون** (pingjun) (المساواة) **وجونتيان** (juntian) (توزيع الأرض بالتساوي)، أن يفسر سبب النجاح الذي حققته الاشتراكية في الصين. كان يصبو إلى إقامة سياق ثقافي وتاريخي يمكن فيه أن تبدو الحالة السياسية في الصين المعاصرة مفهومة على نحو أفضل. يجادل شينو: «ولو كانت الاشتراكية قد زُرعت في الشرق بفعل عملية خارجية، فإنها قد أظهرت قدرتها على حمل وتحقيق الأحلام المضطربة التي راودت الناس لأجيال. بهذا المعنى لا تكون 'غريبة' عن الشرق كما قد يعتقد المرء»[426]. وأغلب الأفكار

(425) Ibid., pp. 19, 428 n. 29.

(426) Chesneaux, «Egalitarian and Utopian Traditions in the East,» trans. Simon Pleasance, *Diogenes*, vol. 62 (Summer 1968), p. 78.

التي يناقشها تعود إلى الطاويّة والبوذيّة، وأغلبها دينية وسياسية بالرغم من أنه يذكر أيضًا بعض النصوص الأدبية، ومنها قصة تاو يوانمنغ (Tao Yuanming) (365-427) الشهيرة **ينبوع الخوخ المزهر** (*The Peach Blossom Spring*)، ورواية لي روزهن (Li Ruzhen) (1763-1828) **الزهور في المرآة** (*Flowers in the Mirror*) وفيها نجد وصفًا لدولة تحكمها النساء يسميها شينو «يوتوبيا نسوية»[427].

لكن مقال شينو يقصر إذا عُدّ مناقشة لليوتوبيا عن أن يكون دليلًا كاملًا لأنه يذهب بعيدًا في تتبع الأصل الأساس للفكر اليوتوبي في التقليد الصيني، وهو يهمل عمومًا الفلسفة الكونفوشيوسية السياسية الفلسفية. وهكذا، فإن كومار لم يتمكن تحت تأثير هذا المقال من تقديم نظرة تامة إلى الرؤيا اليوتوبية الصينية، وتوصل إلى الخلاصة المشكوك بصحتها، وهي أن كل العناصر اليوتوبية الصينية مجتمعة تبقى «بعيدة عن النزعة اليوتوبية الأصلية». ويواصل في النسخة الصينية القول إن فكرة اليوتوبيا «تقترن دائمًا تقريبًا بالتوقعات المسيحانية والألفية المرتبطة **بالمايتريا** (Maitreya) أو **مي-لو-فو** (Mi-Lo-Fu) في البوذية». فالعقائد الدينية، بحسب كومار، تجعل اليوتوبيا مستحيلة تمامًا في الثقافات اللاغربية». ويجادل في «أن أحد الأسباب التي تجعل من الصعب العثور على يوتوبيا في المجتمعات اللاغربية هو أنها ظلت تخضع في الغالب لهيمنة النُظم الدينية في التفكير»[428]. وليست هذه صورة

---

(427) Ibid., pp. 82-84.

(428) Kumar, *Utopianism*, pp. 34, 35.

صحيحة ـكما سأُظهرـ عن التقليد الصيني، لكن النقطة التي أريد تأكيدها ليست أن كومار على خطأ أو تنقصه المعرفة (ليس مختصًا بالصينيات، بل شاغله الأساس فكرة اليوتوبيا الصينية في نهاية المطاف). ما أريد تأكيده بالأحرى هو جداله المُقنع عن طبيعة اليوتوبيا وعلاقتها الوثيقة بالتفكير العلماني. وفي الواقع، يمكننا إذا انطلقنا من جداله هذا أن نرى بوضوح وجود التفكير اليوتوبي في الصين على وجه التحديد. والعلمانية، عند كومار، هي الحالة الضرورية لليوتوبيا، وهو يجدها مفقودة في الشرق. لكن بإمكاننا الجدال في أن المجتمع الصيني لم يكن تحت تأثير الكونفوشيوسية يخضع تقليديًا لهيمنة أي نظام ديني في الفكر، وأن العلمانية ملمح بارز في الثقافة الصينية عمومًا. مع هذا الافتراض الابتدائي، ننتقل الآن إلى بحث إمكان اليوتوبيا في التقليد الصيني، ونرى إن كانت اليوتوبيا مفهومًا قابلًا للترجمة عبر فجوات الاختلافات الثقافية بين الشرق والغرب، إن كانت الرغبة اليوتوبية تجد ما يعبّر عنها في التقليد الصيني.

ميول يوتوبية في الكونفوشيوسية

إذا كانت العلمانية شرطًا مسبقًا لليوتوبيا، فإن التقليد الصيني والكونفوشيوسية على وجه الخصوص يمكن أن يوفرا نموذجًا للثقافة العلمانية يختلف تمامًا عن نموذج أوروبا القرون الوسطى، فكونفوشيوس كما نجده في **الأحاديث**، مفكّر مهتم على نطاق واسع بواقع هذه الحياة وليس ما بعد الحياة. وقد نحصل على لمحة دالة على عقلانيته عندما نقرأ في **الأحاديث** أن «الأستاذ لم يتكلم عن

عجائب العنف أو الاضطراب أو الآلهة»[429]. وكان مترددًا في موقفه من الآلهة والأرواح، فهو يؤمن بأن على المرء وهو يحضر الطقوس الدينية «أن يضحي كما لو أن الأسلاف حاضرون، ويضحي للآلهة كما لو أن الآلهة حاضرة»[430]. وهذا الموقف الشكي جليّ أيضًا في مقطع آخر عندما يتساءل مريده جي لو (Ji Lu) عن الطريقة التي يمكنه بها خدمة الآلهة والأرواح كما يجب، فيسارع كونفوشيوس إلى طرد السؤال برمته، ويسأل على نحو فظ في الواقع: «كيف يمكنك أن تخدم الأرواح إذا كنت عاجزًا عن خدمة البشر؟». انتقل جي لو ليسأل عن الموت وكان ردّ الأستاذ: «كيف يمكنك أن تعرف أي شيء عن الموت إذا كنت لا تعرف الحياة؟»[431]. من المؤكد أن سؤال الموت شاغل مركزي في معظم الديانات، لكن كونفوشيوس كان أكثر انشغالًا بما هو قائم هنا والآن منه بما كان يجري في السماء أو العالم السفلي.

لقد علق الكثير من الأساتذة على موقف كونفوشيوس العلماني والعقلاني في ما يخص هذه الأمور. في مناقشة عن التفكير الديني والفلسفي في زمن كونفوشيوس، يجادل فينغ يولان (Feng Youlan) بأن «كونفوشيوس كان يلتزم بالفعل موقفًا شكيًّا تجاه وجود الأشباح والأرواح»[432]. يشير زو يوتونغ هو الآخر إلى أن كونفوشيوس، الذي شكّ في وجود الآلهة والأرواح، لم يستبعد الطقوس تمامًا،

(429) Confucius, *Lunyu*, vii.21, p. 146.

(430) Ibid., iii.12, p. 53.

(431) Ibid., xi.12, p. 243.

(432) Feng Youlan, *Zhongguo zhexue shi*, 1:49.

كان يعتمد استخدام الطقوس الدينية «عونًا لفلسفته الأخلاقية، لذلك فإن عبادة الأسلاف وعطايا الطقوس للسماء والأرض التي مارسها كونفوشيوس وأتباعه اللاحقون كانت كلها أشكالًا خارجية يُقصد منها أن تكون حثًّا على احترام داخلي للماضي والملوك السابقين، وأن تعمل على استكمال الأخلاق الفردية والاجتماعية. بهذا تكون ملاحظات كونفوشيوس عن الطقوس قد ذهبت إلى ما هو أبعد من العقائد القديمة في الأشباح وتحولت إلى تطبيق ماهر لسيكولوجيا الدين»[433]. وقد لاحظ كثيرٌ من المختصين بالصينيات التوجه العلماني للكونفوشيوسية. بحسب رايموند داوسن (Raymond Dawson) «كان الهم المحوري لكونفوشيوس هو الهداية الأخلاقية للبشرية، وفضيلة كونفوشيوس الكبرى هي الإنسانية. إذا كانت غايته استعادة فردوس على هذه الأرض فقد كان الحيز المخصص للدين في مسعاه محددًا»[434]. لا تشير كلمة «فردوس» هنا بالتأكيد إلى جنة عدن التوراتية ولكن إلى مملكة زو (Zhou) البشرية القديمة تحت سلطان الملك وين التي رفعها كونفوشيوس إلى مستوى المثال وعدّها النموذج الكامل للسلوك الأخلاقي والحكم الملكي. وقد وصف كونفوشيوس نفسه بتواضع جم: «أنا أنقل لا أبتكر. أثق بالقدماء وأكرس نفسي لدراستهم»[435]. وقد أعجبته على نحو خاص

(433) Zhou Yutong, *Confucius*, in *Zhou Yutong jingxue shi lunzhu xuanji*, p. 385.

(434) Dawson, *Confucius*, p. 44.

(435) Confucius, *Lunyu*, vii.1, p. 134.

سلالة زو تحت حكم الملك وين، ويشكّل حنينه إلى زمن رائع منصرم وهيامه بإحسان الملوك الحكماء القدامى في التقليد الصيني شيئًا يوازي جنة عدن المفقودة تقريبًا. لكن الاختلاف الوحيد أن هذه جنة لم تضيّعها خطيئة أصلية ولم يترتب عليها عواقب دينية.

لم يكن الطريق إلى كمال القدماء بالنسبة إلى كونفوشيوس يمر عبر الإيمان أو التدخل المقدس، ولا عبر انتظار القيامة أو المجيء الثاني، ولكن بالسعي الإنساني النشط في هذا العالم في الحاضر، والكفاح الفردي لكل كائن أخلاقي (جونزي junzi) من أجل إحياء ثقافة العصر الذهبي المفقود ذاك. والغاية القصوى من إحياء ثقافة الماضي هي تحقيق الكمال في المستقبل. لذلك لم يكن الماضي النموذجي مجرد عصر ذهبي يكتفي المرء بتأمله والإعجاب به، عصر ماض لا أمل في استعادته. على العكس، كان لذلك الماضي المثالي حضور مهم في الحياة الاجتماعية، فهو يستطيع، وقد فعل حقًّا، أن يمثِّل مقياسًا يصدر استنادًا إليه حكمٌ على الحاضر ونقدٌ له. وهو ما يعني القول إن لخطاب كمال القدماء وظيفة نقدية ثابتة، لأنه يوفر أمثولة اجتماعية هي المحك الذي تُقاس به نوعية الحياة أو فقدانها في العالم الواقعي.

يمكننا في هذا السياق أن نفهم الإحساس بحالة الطوارئ الذي يرتبط بتعاليم كونفوشيوس كما يبدو جليًّا من بعض الحوارات بين المعلم وأتباعه. فحين سأله تلميذه يان يوان عما يجب أن يفعله الإنسان ليحقق الإحسان، وهو الفضيلة العظمى في تعاليم كونفوشيوس، أجابه الأستاذ:

ضبط النفس وإحياء ممارسة الطقوس هما ما يقود إلى الإحسان. يوم يضبط المرء نفسه ويحيي ممارسة الطقوس، فإن كل ما يوجد تحت السماء سيسمي ذلك إحسانًا، فالمرء يعتمد على نفسه في تحقيق الإحسان. هل ثمّة حاجة إلى الاعتماد على الآخرين؟[(436)].

وهـو ما يعني أن ما يقود إلـى الخير الاجتماعي في برنامج كونفوشيوس التربوي هو الجهد الفردي في ضبط النفس واتباع طقوس القدماء، والأهـم من ذلك أنه الجهد البشري الـذي يتجه من دون سند، من تدخل إلهي، نحو الكمال المستقبلي. ربما يكون في هذا مفترق الرؤيا الكونفوشيوسية عن التوق الغربي إلى الفردوس أو الحنين الإغريقي إلى العصر الذهبي القديم. بالطبع، يذكر كونفوشيوس السماء وتفويض السماء مـرارًا، وهو ما يشير إلـى وجـود أفكار دينية ومتعالية في الكونفوشيوسية، لكن من المؤكد أن التقليد الكونفوشيوسي إجمالًا أكثر انشغالًا بالقضايا الاجتماعية والأخلاقية في العالم الإنساني منه بمملكة السماء المقدسة. والثقافة الدينية بتأثير من هذا التقليد منفتحة ومتسامحة تجاه مختلف القناعات الدينية، ويمكن أن تُرى علمانية على نحو فريد بطرق شتى، خصوصًا عندما تُقارن بكثيرٍ من الثقافات الأخرى في العالم[(437)].

---

(436) Ibid., xii.1, p. 262.

(437) كنت قد ناقشت العلاقة بين الميول العلمانية والتسامح الديني في الصين، انظر: Zhang Longxi, «Toleration, Accommodation, and the East-West Dialogue,» in Laursen (ed.), *Religious Toleration: «The Variety of Rites» from Cyrus to Defoe*, pp. 37–57.

يلاحظ كومار: «أيّ شيء آخر تقوله اليوتوبيات الكلاسيكية أو لا تقوله كان بالإجمال هجومًا على عقيدة الخطيئة الأصلية الجذرية. تبقى اليوتوبيا دائمًا مقياسًا للذُّرى الأخلاقية التي يمكن أن يبلغها الإنسان مكتفيًا باستخدام قواه الطبيعية بهدي من الضياء الطبيعي المحض»[(438)]. وهو ما ينطبق أيضًا على فكرة كونفوشيوس عن إنسان فاضل يعتمد على نفسه لتحقيق الإحسان، «مستخدمًا قواه الطبيعية فحسب». والفكرة الضمنية ـ أو محور الأمثولة الاجتماعية ـ هنا هو الثقة في طبيعة الإنسان الخاصة، في قوته الأخلاقية وقدرته على تحقيق الكمال. وهذه بالطبع فكرة متأصلة في التقليد الكونفوشيوسي حين يلاحظ كونفوشيوس أن «الناس أقرب إلى بعضهم في طبيعتهم لكن الأعراف والعادات تباعد بينهم»[(439)]، لا يحدد بوضوح إن كانت طبيعة الإنسان خيّرة أم شريرة، لكنه يقرّ بالفعل أن طبيعتنا طيّعة. ولم يكن إجمالًا كثيرَ الانشغال بالطبيعة البشرية بمقدار انشغاله بالحياة البشرية في أبعادها العملية والاجتماعية. وقد لاحظ تلميذه زيغونغ (Zigong) أن «ما نتعرف إليه هو تعاليم الأستاذ بصدد الكتابات القديمة، لكن ما لا نتعرف إليه هو أفكاره عن الطبيعة البشرية وطاو السماء»[(440)].

لكن العديد من الشراح التقليديين أصرّوا على أن كونفوشيوس كان مؤمنًا بأن الطبيعة البشرية خيّرة وأن لا تفاوت بين قطبي التقليد

(438) Kumar, *Utopia and Anti-Utopia*, p. 28.

(439) Confucius, *Lunyu*, xvii.2, p. 367.

(440) Ibid., v.13, p. 9.

كونفوشيوس ومنسيوس، بالرغم من أنهما عاشا في حقبتين يفصل بينهما أكثر من مئة عام. يؤكد لو باونان (Liu Baonan) في تعليقه على ملاحظة زيغونغ المقتبسة آنفًا، أن «كونفوشيوس كان أول من عبّر عن فكرة الطبيعة البشرية الخيّرة، فعندما قال إن الناس 'متقاربون في طبيعتهم' كان يقصد أن الناس بطباعهم المختلفة قريبون جميعًا من الخير»(441). وإن لو يقتبس من منسيوس في تعليقه على كونفوشيوس، فيؤكد «لأن غاوزي (Gaozi) وآخرين في ذلك الوقت قدّموا جدالات مبهرجة، شعر منسيوس بضرورة تأكيد أن الطبيعة البشرية خيّرة على نحو قاطع. واكتفى كونفوشيوس في المقابل بالقول إن الناس قريبون أحدهم من الآخر من حيث الطبيعة، وذلك لأن قصده كان تنبيه الناس إلى أعرافهم وعاداتهم لا التعليق على الطبيعة البشرية، لذلك لم يجد لزامًا عليه القول مباشرة إن الطبيعة البشرية خيّرة»(442). في مناقشة حديثة للآراء الصينية القديمة بصدد الطبيعة البشرية، يجادل تسو فيغوان (Xu Fuguan) بأن «الطبيعة» في عبارة كونفوشيوس «متقاربون في طبيعتهم» لا بد من أن تكون خيّرة لا شريرة، وأن «كونفوشيوس كان في الواقع يتكلم على طبيعة خيّرة عندما قال إن للناس جميعًا طبيعة واحدة»(443). وربما لا تكون كل هذه القراءات والتأويلات قد نجحت في إثبات أن كونفوشيوس قد

(441) Ibid., p. 99.

(442) Ibid., xvii.2, p. 367.

(443) Xu Fuguan, *Zhongguo renxinglun shi: Xian Qin pian*, p. 89.

آمن فعلًا بطبيعة بشرية خيّرة، لكنها تركت أثرًا عظيمًا على الطريقة التي فُهِمَت بها ملاحظات كونفوشيوس في الصين.

كان منسيوس في التقليد الكونفوشيوسي هو من قدّم لنا التعبير الكلاسيكي عن فكرة طبيعة بشرية خيّرة متأصلة. وقد تبلورت هذه الفكرة كما يلاحظ لو باونان، في جدال بين منسيوس وفيلسوف آخر هو غاوزي الذي أكد أن الطبيعة البشرية لا هي خيّرة ولا شريرة، كما أن الماء لا يحتوي مسبقًا على ما يدفعه إلى الجريان بأي اتجاه محدد على الأرض. يرى غاوزي أن الماء يمكن اعتمادًا على الحالة الجغرافية، أن يمرّ بقناة تأخذه إما إلى الشرق وإما إلى الغرب. لكن منسيوس يأخذ استعارة غاوزي المائية فيغيّر بنقلة عبقرية النظرة الأفقية إلى أخرى عمودية، فيشير إلى أن طبيعة الماء تفرض عليه أن يتدفق دائمًا نحو الأسفل. ويواصل منسيوس قائلًا: «الطبيعة البشرية خيّرة بالضرورة كما أن الماء يتجه دائمًا نحو الأسفل»(444). هنالك بالطبع شرّ في عالم البشر، لكنه يصرّ على أن ذلك الشر تصنعه البيئة القاسية والظروف، وأن لا أثر للشر في الطبيعة البشرية بوصفها كذلك، وكما أن بالإمكان إجبار الماء على أن يصعد إلى أعلى بواسطة وسائل ميكانيكية ضد طبيعته، يمكن البشر بالمثل تمامًا أن يضلّوا سبيلهم فيقترفون الجريمة والشر. وعند منسيوس، للبشر جميعًا «أربع بدايات» أو أربعة إمكانات داخلية هي أن يكون عطوفًا، وأن يشعر بالخزي، وأن يتصرف باعتدال ولياقة، وأن يعرف الصواب من الخطأ(445). بكلمات

(444) *Mencius*, vi.a.2, pp. 433_434.

(445) Ibid., ii.a.6, p. 139.

أخرى، يمتلك البشر جذور الخير في طبيعتهم، وهي إن طُوّرت كاملة ستحقق لهم الكمال. على خلاف البشر المحملين بالذنب في النظرة المسيحية القروسطية، يمكن عند منسيوس «لكل البشر أن يحققوا الحكمة، مثل ياو (Yao) وشـون»[446]. وعندما نستذكر رأي أوغسطين في الطبيعة البشرية بوصفها «جذرًا فاسدًا» يمكننا أن نقدر الاختلاف الأساس بين النزعة الإنسانية الكونفوشيوسية المتفائلة والـرأي الصارم عن الخطيئة الأصلية في الكنيسة المسيحية في القرون الوسطى.

غير أن المهم بالنسبة إلى اليوتوبيا ليس فكرة طبيعة بشرية خيرة أو قادرة على بلوغ الكمال، بل النظريات الاجتماعية والسياسية الناجمة عنها. وقد دافع منسيوس عن «حكومة رحيمة» تستند إلى فكرة طبيعة إنسانية خيّرة في منتهاها. وصورة المجتمع المثالي التي تخيّلها تحمل علامات مؤكدة دالة على اليوتوبيا الكلاسيكية، حيث يلبس الناس الحرير ويأكلون اللحم في وجباتهم، وحيث يلقى الصغار التعليم المناسب، ولا يضطر الشيوخ إلى إجهاد أنفسهم في العمل[447]. في واقـع ذلك الزمن ـ حقبة الدويلات المتحاربة ـ كانت مثل هذه الحياة البسيطة من اليوتوبيا الريفية لا تزال تبدو بعيدة المنال. رأى منسيوس صورة بائسة: «هنالك لحم دسم في المطبخ الملكي وخيول تغذت جيدًا في الإسطبل الملكي، لكن الناس يبدون جياعًا متعبين، وجثث قتلى الجوع مرمية في الحقول، وكأن ثمة من يقود

---

(446) Ibid., vi.b.2, p. 477.

(447) انظر: Ibid., i.a.3, pp. 33-35.

الحيوان ليلتهم الإنسان حيًّا»[448]. تبدو هذه الاستعارة الأخيرة قريبة الشبه كثيرًا من النقد الذي يورده مور في **يوتوبيا** حين يصف «تسييج» الأراضي المزروعة من أجل تحويلها مراعيَ خلال التوسع في تجارة الصوف في إنكلترا في صورة حيّة: يقول رافائيل هيثلوداي (Raphael Hythloday) (راوي اليوتوبيا): «غنمكم الذي كان في العادة وديعًا قليل الأكل، صار الآن -كما وصلني- شديد النهم ضاريًا، حتى إنه صار يلتهم البشر أنفسهم»[449]. نجد في الحالتين صورة الحيوانات تلتهم البشر في تضاد حاد مع الصورة المثالية لمجتمع يوتوبي يسوده السلم والوئام، وفي كلتيهما تؤدي الرؤيا اليوتوبية مهمة النقل الاجتماعي أكثر مما تطرح خطة عمل لمعالجة الواقع. تُطرح اليوتوبيا هنا بوصفها أمثولة اجتماعية يُقاس بها الواقع ويثبت نقصه.

بقيت «الحكومة الرحيمة» التي دعا إليها منسيوس مثالًا، بل فنتازيا عن مجتمع عادل وخيّر، وكذلك رغبة كونفوشيوس في تحويل أفكاره الأخلاقية والسياسية واقعًا. كان لديه عشرات الأتباع المخلصين القادرين، لو أتيح لهم برنامج صارم في التعليم الكونفوشيوسي، أن يخدموا كمستشارين للملوك أو الأباطرة ويحققوا الكمال الأخلاقي والانسجام السياسي في كل مكان من الصين. وهذا الأمل لا يختلف عن الفكرة الأفلاطونية الشهيرة بصدد الملك الفيلسوف على نحو ما. ولكن كما أن أفلاطون كان يعي بوضوح الطبيعة اللاواقعية لفكرته، فإن كونفوشيوس كان يعرف أنه يغرد خارج السرب في زمانه. وقد

(448) Ibid., i.a.4, p. 37.

(449) More, *Utopia*, p. 63.

أقرّ أفلاطون بأن فكرةَ إما وجوب أن يكون الفلاسفة ملوكًا وإما أن ينشغل الملوك بالفلسفة يمكن أن تشبَّه تمامًا بـ«مفارقة كالموج العالي»، يمكن أن «تغسلنا في دفقات من الضحك والسخرية»[450]. في حالة كونفوشيوس، سافر المعلم من مملكة إلى أخرى محاولًا إقناع الحكام بقيمة أفكاره السياسية، لكنه لم ينجح في ذلك قط. بكلمات حارس بوابة ترك لنا وصفًا شهيرًا لشخصية كونفوشيوس، كان «شخصًا يفعل ما يدرك أن تحقيقه أمر مستحيل»[451]. حتى أيّ قدّيس يُصاب بخيبات وإحباطات متكررة يمكن أن يشعر بنفاد الصبر، ولهذا أعلن كونفوشيوس شكواه أحيانًا. ولا بدَّ من أن إخفاقه في تحقيق أفكاره الأخلاقية والسياسية في زمنه، وما واجه من صعوبات وكابد من إحباط، أمور أدت ـ على الأقل في لحظات من الانزعاج الاستثنائي ـ إلى شطحات خيالية وآمال غير واقعية ورغبات مفاجئة في مكان متخيل: مكان غريب ناء لا يبدو احتمال مجتمع أفضل فيه ـ بحسب كونفوشيوس ـ بعيدًا كل البعد.

هذا هو ما نجده في **الأحاديث**، حيث يقول كونفوشيوس بحسرة: «إذا أخفق **الطاو** في إحراز الظفر سأركب عوامة وأبحر في رحاب البحر»[452]. لم يحدد كونفوشيوس نفسه إلى أين يريد أن يذهب، لكن كثيرًا من كتّاب الشروح التقليدية المفصلة يسارعون إلى اقتراح أن وجهة رحلة كونفوشيوس يمكن أن تكون إلى موضع شرقي في شبه

(450) Plato, *Republic* 5.473c, *The Collected Dialogues*, p. 712.

(451) Confucius, *Lunyu*, xiv.38, p. 325.

(452) Ibid., v.7, p. 90.

الجزيرة الكورية، وطن «البرابرة الشرقيين». يدّعي هؤلاء الشراح «أن البرابرة الشرقيين يمتلكون، على خلاف أولئك الموجودين في جهات الأرض الثلاث الأخرى، طبيعة مرنة». كان بإمكان كونفوشيوس «ركوب عبّارة للوصول إلى البرابرة الشرقيين لأن بلادهم أسلمت قيادها لتأثير الحكماء القدماء الأخلاقي، لذا يمكن أن يحرز الطاو الغلبة هناك»(453)، وهو ما يعني أن الكوريين، على خلاف القبائل البدائية التي سكنت زوايا الأرض الأخرى، تمتعوا بطبيعة مرنة تجعلهم منفتحين على التأثر بتعاليم كونفوشيوس الأخلاقية.

يؤكد لو باونان، بصدد ملاحظة مشابهة في **الأحاديث** تفيد «بأن المعلم أراد أن يقطن بين القبائل البربرية التسع»، أن هذه الكلمات «كشأن الملاحظة عن الإبحار على عبّارة في البحر، تشير كلها إلى كوريا. لقد أراد المعلم، عندما لم تطبق تعاليمه في الصين، أن يسمح **للطاو** بإحراز الغلبة في أرض أجنبية، وذلك لأن تأثير المحسنين والأخيار فيها كبير»(454). يريد الشارح أن يتأكد من أن القارئ يفهم رغبة كونفوشيوس «في الإبحار في رحاب البحر» على أنها متميزة بوضوح عن الفكرة الهروبية «تفادي العالم إلى عزلة معتمة»، التي كانت رغبة مألوفة تمامًا بين أدباء الصين الذين تاقوا غالبًا إلى حياة اعتزال المسؤوليات الاجتماعية مستمتعين في دعة بجمال الطبيعة. وبالرغم من أن كونفوشيوس قال إنه يمكن أن يبحر في رحاب البحر ويقطن بين البرابرة البسطاء شرقًا، فإن المعلم كان يأمل كما يقول لنا

---

(453) Ibid., p. 91.

(454) Ibid., ix.14, p. 185.

الشارح، أن «يحقق **الطاو** الغلبة»، إن لم يكن في الصين ففي أرض بعيدة ما وراء البحر على الأقل[455].

قد لا تعدو مثل هذه التعليقات تخمينات خيالية، لكنها تبقى بالرغم من ذلك ساحرة. كانت كوريا في زمن كونفوشيوس «أرضًا أجنبية» غريبة بالتأكيد، وساحة خصبة لبناء جماعات متخيلة لا تختلف عن اليوتوبيا كما تصورها مور أو «أتلنتس الجديدة» في مخيلة فرانسيس بايكون (Francis Bacon) العلمية والأدبية. كان أهالي البلاد برابرة وبدائيين لكنهم مع ذلك أنقياء وأبرياء في حالهم الطبيعي الابتدائي. يمكن بالتأثير الصحيح والتعليم أن يصبحوا فاعلين ساعين إلى تنفيذ أفكار الفيلسوف الاجتماعية والسياسية. يقول مور في وصفه تاريخ اليوتوبيا، إن الحاكم يوتوبوس (Utopus) وقد فتح البلاد، «ارتقى بسكانها الأفظاظ الخشنين إلى مستوى ثقافي وإنساني سامٍ، بحيث إنهم صاروا يسبقون كل الشعوب الأخرى»[456]. ومن المؤكد أن هذا قريب جدًّا من الصورة الخيالية لـ «البرابرة الشرقيين» التي نجدها في الشروح التقليدية على **أحاديث** كونفوشيوس. ومن الصحيح أن كونفوشيوس أو منسيوس لم يقدّما قط صورة كاملة ليوتوبيا أدبية، لكن هنالك لحظات في تعاليمهما لها من دون شك طبيعة يوتوبية، ففي مقاطع مثل تلك التي يرغب فيها كونفوشيوس بالإبحار على عبّارة، أو الإقامة بين القبائل البربرية بعيدًا عن الصين، وفي تأكيد الشارح على المعنى الأخلاقي والسياسي لهذه المقاطع،

---

(455) Ibid., v.7, p. 91.

(456) More, *Utopia*, p. 111.

لدينا بالفعل كل المكونات الرئيسة لصناعة اليوتوبيات: رحلة بحرية متخيلة، أرض أجنبية مجهولة قيد الاكتشاف والاستطلاع، مواطنون سذج أبرياء، وبرابرة مثل المتوحشين النبلاء، وطبيعتهم وأحوالهم طيّعة إلى حد يبقى معه مثال المجتمع الخيّر ممكنًا على الأرض. كل ما هو مطلوب الآن مخيلة أدبية تضع كل هذه المكونات معًا في ضرب من السرد أو الوصف لترسم صورة مجتمع كامل مثالي.

التنويعات الأدبية

في الأدب الصيني، ربما تكون قصيدة «الجرَذ الكبير» (Shuo shu) في **كتاب الشعر** أبكر التعبيرات الشعرية عن الرغبة في أرض سعيدة أو مجتمع مثالي. قد لا تكون يوتوبية على نحو صحيح، لافتقادها الوصف المفصل للأرض السعيدة، ولكن إذا اتفقنا مع روث ليفيتاس، فإن العنصر الجوهري في اليوتوبيا هو «الرغبة الأساس في طريقة وجود أفضل»، إذًا تكون هذه القصيدة القديمة الصغيرة بالتأكيد تعبيرًا عن هذه الرغبة[457]. يرد في المقطع الأول من القصيدة:

«أيها الجرَذ الكبير، أيها الجرَذ الكبير،
لا تأكل حبوبي.
لقد أطعمتك ثلاث سنوات،
ولم أكسب أي شيء.
سأتركك وأقصد

(457) Levitas, *The Concept of Utopia*, p. 191.

أرض السعادة.

يا لتلك الأرض السعيدة، السعيدة

هي المكان الذي أتوق إلى الراحة فيه»[458].

تتخذ هذه القصيدة شكل الأغنية الشعبية النموذجية المكوَّنة من عدة مقاطع، مع وفرة من الأبيات المكررة في كل مقطع من دون تنويع كبير. وبالرغم من أن القصيدة لا تصف كيف تبدو «أرض السعادة»، فإنها على بساطتها تفصح عن أشياء من الحاضر تعبّر، بما يذكرنا برغبة كونفوشيوس في الإبحار إلى رحاب البحر والإقامة بين القبائل البربرية التسع، عن الرغبة في البحث عن مجتمع أفضل في مكان آخر، بعيدًا عن هنا والآن. والقصيدة بحسب الشراح التقليديين هجاء سياسي لـ «جشع» حاكم و«ما يفرض من ضرائب ثقيلة»، لكنها أيضًا تعبير عن الرغبة «في الابتعاد عن الملك نحو أرض أخرى من السعادة والفضيلة»[459]. بكلمات أخرى، ظلت القصيدة تُقرأ تقليديًّا كهجاء سياسي، أو كنوع من الأمثولة السياسية تعبر عن الرغبة في طريقة أخرى من العيش في أرض سعيدة تقع ما وراء الواقع المتاح على نحو مباشر. ولأن **كتاب الشعر** معتمد كونفوشيوسي مهم، فإن هذه القصيدة الصغيرة يجب أن تحتل مكانًا مهمًّا في المخيلة الأدبية الصينية اليوتوبية.

ننتقل الآن من الأغنية الشعبية القديمة إلى تشاو تشاو (Cao Cao) (155-220)، وهو رجل دولة وشاعر شهير في حقبة

---

(458) *Maoshi*, in *Shisan jing zhushu*, 1:359.

(459) Ibid.

الممالك الثلاث. نجد في إحدى «أغاني الشراب» التي وضعها، تعبيرًا عن رؤيا يوتوبية لا تقبل الخطأ، مستمدة من كتاب منسيوس وعدد من المصادر القديمة الأخرى، وقد تخيّلَ فيها جماعة تعيش «عهد سلام، حيث لا يمكن موظفًا رسميًّا أن يدق الباب»، وحيث كل من في السلطة «طيبون وحكماء» ولا بلاغ لدى الحكام عن «ثأر أو نزاع». تغصُّ المخازن بالحبوب، ولا يضطرُّ الشيوخ إلى عمل مجهد، والناس جميعًا يتعاملون كالأقارب. وتظلُّ «النفائس بأمان ولو ألقيت على قارعة الطريق»، فلا سجناء ولا أحكام إعدام. وتنتهي القصيدة بخاتمة متفائلة تشمل بالإحسان مجالًا يتعدى عالم البشر، حيث إن «ندى البركة يغطي النبات والحيوان والحشرات»[460]. لكن التجربة المعيشة لتشاو كانت مختلفة تمامًا عن المجتمع اليوتوبي الذي تخيله، لأنه قاد العديد من الحملات العسكرية، ومرّ بعدد لا حصر له من المعارك والحروب، ووضع الأساس لمملكة وي (Wei) بالسيف والنار. وسنقدر أكثر الرؤيا اليوتوبية المعروضة في القصيدة التي نوقشت آنفًا عندما نضع رؤياها مقابل المشاهد الحربية المرعبة التي يصفها في قصائده الأخرى، ففي واحدة من قصائده الرثائية، يصف الوزراء والجنرالات الأقوياء في بلاط إمبراطور الهان بأنهم «قردة تلبس القبعات والأردية / ولديهم معرفة ضحلة عن خططهم الطموحة»[461]. وفي قصيدة أخرى، يكتب عن التنازع من أجل المكاسب بين مختلف القوى المتنافسة والأثر المدمر للحرب:

(460) Cao, «Drinking Song,» in *San Cao shixuan*, ed. Yu Guanying, pp. 4–5.

(461) Cao, «Song of Dew Drops in Wilderness,» in ibid., p. 4.

«دروع الرجال مبتلاة بالقمل،
سقط عشرات الآلاف صرعى.
عظام بيض مكشوفة في البرية،
لا أثر لصياح ديك على مبعدة آلاف الأميال.
انكسر قلبي عندما فكرت أن
واحدًا من مئة فقط يمكن أن يبقى على قيد الحياة»[462].

من المؤكد أن الرؤيا اليوتوبية قد وُلدت بجلاء من حاجة يائسة إلى العثور على السلم والسعادة بعيدًا عن واقع الحرب المتوحشة، في ضرب من الراحة المتخيلة من رعب الدمار الذي جرّبه في العالم الواقعي. لذلك، فإن من الأمور الحاسمة في الأمثولة اليوتوبية التفاوت بين المثالي والواقعي: السخط من الواقع الاجتماعي والرغبة في الوقت ذاته في طريقة أفضل للوجود.

في الأدب الكلاسيكي الصيني، يُعدّ السرد الأنيق الذي قدمه تاو يوانمنغ (365-427) في **ينبوع الخوخ المزهر** أشهر يوتوبيا أدبية تتضمن بعض الوصف الملموس. وهي عمل يأتي بعد حوالى مئتي عام من قصائد تشاو. في عمل تاو يوانمنغ يقدم لنا الشاعر لمحة عن جماعة تعيش في أمن وانسجام بعيدًا عن هذا العالم تمامًا. وهذه الجماعة الخفية يكتشفها صياد سمك من أهل ولنغ (Wuling) يضطر، كما هو الحال في العديد من السرديات اليوتوبية الأخرى، إلى الخروج عبر ممر ضيق من واقعه الدنيوي ليصل إلى عالم منعزل ومختلف تمامًا. ويصف تاو في مقطع أنيق اكتشاف هذا الصياد ينبوع

(462) Cao, «Song of the Valley of the Dead,» ibid.

الخوخ المزهر، وقد أصبح منذ ذلك الحين صورة كلاسيكية لمجتمع مثالي في التقليد الأدبي الصيني:

كان ينزلق على طول نهر صغير، لا يدري تمامًا كم قطع من المسافة، عندما صادفه فجأة امتداد من أشجار الخوخ المزهرة. لمسافة مئتي قدم على الضفتين لم يكن ثمة أعشاب بين أشجار الخوخ، ورأى كثيرًا من النباتات العطرية، ووفرة من الخضرة المرصعة بتويجات الأزهار المتساقطة. جذّف الصياد وقد أخذته الدهشة متقدمًا، وكان لديه فضول للعثور على نهاية هذا البستان. كانت النهاية عند منبع النهر، وهناك وجد جبلًا في مقدمته كهف صغير بدا أن ضوءًا ينبعث من مدخله. وهكذا ترك زورقه ومضى إلى المدخل. بدا الكهف في البداية شديد الضيق بحيث إنه لا يتسع إلا لشخص واحد، لكنه انفتح فجأة بعد عشرات من الخطوات وقاده إلى فسحة من أرض مستوية عليها صفوف وصفوف من البيوت. هنالك حقول خصبة، بحيرات صافية، أشجار توت، بساتين خيزران وما أشبه. طرقٌ وممرات متقاطعة، يمكن المرء أن يسمع في الحارة صياح الديكة وعواء الكلاب. رجال ونساء يتحركون في المكان أو يعملون في الحقول يرتدون جميعًا ملابس تشبه تلك التي يرتديها الناس في الخارج. يستمتع الكبار والصغار على حد سواء بأوقاتهم في حبورٍ ورضا(463).

كما في يوتوبيا مور، كانت هذه الجماعة في **ينبوع الخوخ المزهر** معزولة عن بقية العالم بالماء والجبال والغابات الكثيفة، وقد اكتشفها صياد سمك بعد أن اجتاز ممرًّا ضيقًا. ما إن وصل إلى هناك حتى وجد جماعة مكتفية بنفسها ومستقلة في حكمها تشكل تناقضًا حادًّا

---

(463) Tao Yuanming, «Narration and a Poem on the Peach Blossom Spring,» in *Tao Yuanming ji*, p. 165.

مع العالم الخارجي. وقد أخبر الناس هناك الصياد أن «أسلافهم وجدوا هذا المكان الذي يصعب الوصول إليه، عندما أخذوا زوجاتهم وأطفالهم وأقاربهم هاربين من طغيان حكم إمبراطور تشن، منذ ذلك الحين لم يغادروا المكان. لذلك ظلوا منفصلين عن الناس في الخارج. وقد سألوه أي سلالة تحكم الآن؟ ولم تكن لديهم معرفة بأن الحكم قد صار للهان، فضلًا عن الوي (Wei) **والجين** (Jin)»[464]. فالإحساس بانعدام الزمن مهمٌّ لكل أنواع اليوتوبيات، وذلك لأنها تمثل مجتمعًا خيّرًا يبقى من دون تغيير، وحالة اجتماعية تامة لا تسمح بانحلال ولا تحتاج إلى تحسين. ويمثِّل الصياد، بوصفه غريبًا قادمًا من العالم الخارجي، عنصر ربط مع واقع الخارج والحاضر: فهو رجل من عالم التغيرات والتناهي الذي يقف على الضد من العالم اللازمني الذي تعيشه الجماعة اليوتوبية. وبوصفه غريبًا لقي كثيرًا من الاهتمام ودُعي في كل بيت إلى الطعام والخمر، وكان يروي على مضيفيه قصصًا عن العالم الخارجي بحروبه ومعاناته وتغيّرات سلالاته الحاكمة.

استأذن الصياد وغادر المكان بعد يومين، وطُلب منه أن لا يذكر المكان لأي شخص خارج الفردوس الخفي. لكنه عندما خرج وصار في زورقه، حدد المسار بعناية ونقل الخبر إلى حاكم المنطقة. ولم يكن ذلك خرقًا للاتفاق الذي تعهد الصياد الالتزام به فحسب، لكنه يمثل أيضًا مواجهة خطر واقع الزمان والتغيّر على حالة اليوتوبيا الأزلية الكاملة. ولكي تحافظ القصة على الرؤيا اليوتوبية لا بد من

(464) Ibid., p. 166.

أن تنتهي بطريقة غامضة: أُرسل العديد من الرجال مع الصياد للعثور على الجماعة المعزولة، لكن **ينبوع الخوخ المزهر** بالرغم من كل ما بذلوا من جهد اختفى ببساطة من دون أن يترك أثرًا، ولم يجد أحد ما يدل على وجوده مرة أخرى. وقد ظل منذ ذلك الحين حلمًا ووهمًا ساحرين في المخيلة الأدبية الصينية، صورة نموذجية لمجتمع مثالي يقع خارج العالم المعروف.

يصف زونغ رونغ (Zhong Rong) (459-518) في كتابه الشهير **طبقات الشعر** (Ranking of Poetry)، تاو يوانمنغ بأنه «المثال الدال على كل الشعراء الزهّاد في الماضي والحاضر»[465]. لكن تاو يوانمنغ لم يكتب في **ينبوع الخوخ المزهر** شعر الزهد المعتاد، بما فيه من الخيالات الجامحة الفردية عن الأرواح والخالدين. كان ما وصفه من دون شك قرية زراعية، جماعة من الناس البسطاء، الأرضيين والعطوفين. كتب في القصيدة:

معًا انهمكوا في فلاحة الأرض،
وانسحبوا للراحة عندما غابت الشمس...
دود القز الربيعي ينتج خيوطًا طويلة،
لا ضريبة من ملك تُفرض على محاصيل الخريف[466].

بالنسبة إلى شاعر صيني من القرن الرابع، تعدّ صورة مجتمع آمن لا يدفع ضريبة لصندوق الملك خيالًا جريئًا في أقل تقدير. أحس كثيرٌ من الشعراء في أزمنة لاحقة أن تاو يوانمنغ كان ملهمهم، وكتبوا تنويعاتهم

(465) Zhong Rong, *Shipin zhu*, p. 41.

(466) Tao Yuanming, *Tao Yuanming ji*, p. 167.

على ينبوع **الخوخ المزهر**، لكن معظم هذه الذيول والتنويعات أخطأت النقطة الحاسمة في قصيدة تاو يوانمنغ الأصلية، لأنهم حوّلوا الموضوع تحديدًا إلى ضرب من «شعر العزلة» لم يكتبه تاو يوانمنغ. لقد جعلوا ينبوع **الخوخ المزهر** في قصائدهم بلادًا للعجائب يسكنها بشر خارقون خالدون. هذه على سبيل المثال الطريقة التي وصف بها شاعر سلالة تانغ الشهير وانغ وي (Wang Wei) السكّان في قصيدته «**أغنية ينبوع الخوخ المزهر**»: «تركوا أولًا عالم البشر ليهربوا من البقع المضطربة / ويقال إنهم حازوا الخلود ولم يعودوا قط». عندما عاد الصياد يقتفي مساره القديم وحاول أن يجد المكان الخفي مرة أخرى، كتب وانغ وي: «في الربيع، كان زهر الخوخ المنَدّى في كل مكان / لكن مقام الخالدين لم يُعثر له على أثـر»[467]. في قصيدة وانـغ إذًا يمثل الصياد طاويًا متنكرًا بقناع يكاد لا يخفي حقيقته، ينشط بحثًا عن الخلود، ويصبح ينبوع **الخوخ المزهر** المراوغ بلاد العجائب التي التقى فيها الصياد لبرهة قصيرة بالخالدين الأسطوريين.

هنالك شاعر آخر من التانغ هو مينغ هاوران (Meng Haoran) (740-689) كتب قصيدة عن ولنغ، المكان الذي يُفترض أن صياد تاو يوانمنغ وجد فيه ينبوع **الخوخ المزهر** الغامض. هنا كان التأكيد مرة أخرى على بلاد الخالدين التي تقع وراء عالم الواقع الدنيوي:

في ولنغ ممرّاتٌ مائية ضيقة، والمجداف
يقود الزورق إلى الغابة المزهرة،

---

(467) Wang Wei, «Ballad of the Peach Blossom Spring,» in *Wang Youcheng ji jianzhu*, pp. 98–99.

لا أحد يعرف على أي عمق يقيم الخالدون
في المكان الظليل حيث يتدفق النهر(468).

في تنويع آخر على موضوع ينبوع الخوخ المزهر، حوَّلَ لو يوتسي (Liu Yuxi) (772-842) قرويي تاو يوانمنغ البسطاء إلى خالدين، وصوّر اكتشاف الصياد المكان بغموض درامي أشد:

كان الكهف مظلمًا بوجوم ضبابي،
لكنه استجاب لضوء أثيري بعد بضع خطوات.
جَفلت الجنيّات حين رأين رجلًا فانيًا،
وسألن كيف وجد طريقه إلى هنا؟
سرعان ما ذاب التوتر كله، وبابتسامة
سألن عن عالم الفانين.

طوّر لو يوتسي في نهاية القصيدة فكرة التضاد بين بلاد الجن النقية الأثيرية وعالم البشر الموحل بالتفاهات:

شعّ الماء وقد غطته أزهار الخوخ كالمرايا،
ومن المحزن أن قلب الغبار لم يتسن غسله وتنظيفه.
مقام الخالدين اختفى من دون أثر،
لم يبق الآن إلا النهر والجبال(469).

الماء المشع مثل «المرايا» و«قلب الغبار» من الاستعارات البوذية المألوفة التي تغيّر جذريًا، وبالفعل ينبوع الخوخ المزهر الأصلي

---

(468) Meng Haoran, «On a Boat in Wuling,» in *Meng Haoran ji jiaozhu*, p. 152.

(469) Liu Yuxi, «Ballad of the Peach Blossom Spring,» in *Liu Yuxi ji*, p. 346.

الذي قدمه تاو يوانمنغ من جماعة بشرية يمكن التعرف إليها إلى بلاد جنّ تقع ما وراء عالم البشر. وهكذا نجد في قصيدة لو يوتسي موقعًا شديد الاختلاف في روحه ومقصده عن يوتوبيا تاو يوانمنغ الزراعية البسيطة.

كان شاعر سلالة سونغ الكبير سو شي قد أشار إلى التشويه الذي تعرض له موضوع تاو يوانمنغ الأصلي في التنويعات اللاحقة. وقد لاحظ «أن معظم الأساطير عن ينبوع الخوخ المزهر المتداولة على نطاق واسع تبالغ في القصة إلى حد لا يصدق. وسيُظهِر فحصٌ دقيق لما يصفه يوانمنغ بأنه لم يقل إلا أن أسلاف هؤلاء الناس قد جاؤوا إلى هذا المكان هاربين من حكم إمبراطور تشن المستبد. لذلك، فإن أولئك الذين رآهم الصياد كانوا من ذريتهم ولم يكونوا خالدين منذ زمن تشن»[470]. وفي هذا الشرح، طرح سو شي النقطة الحاسمة، وهي أن ينبوع الخوخ المزهر جماعة إنسانية وليست بلاد كائنات أسطورية وخالدة.

كان وانغ أنشي، وهو الشاعر المصلح السياسي المعروف ومعاصر سو شي، واحدًا من قلّة في التقليد الأدبي الصيني ممن طوّروا الموضوع اليوتوبي في عمل تاو يوانمنغ. تعدّ قصيدة «أغنية ربيع الخوخ المزهر» تتمة نفيسة لقصيدة تاو يوانمنغ، لا تختلف عنها إلا في حدّة التناقض الذي تقيمه بين مثال الجماعة المثالية وواقع الحرب والطغيان طوال التاريخ. تبدأ القصيدة بوصف طغيان تشن: «نصف السكان لقوا حتفهم تحت السور العظيم / ليس شيوخ

---

(470) مقتبس في: Cai Zhengsun, *Shilin guangji*, p. 10.

شانغشان وحسب، بل المزارعون أيضًا / الذين حاولوا في ينبوع الخوخ المزهر أن يهربوا من كل هذا». يُستعاد بناء السور العظيم هنا دليلًا على طغيان حكم الإمبراطور الأول في سلاسة تشن، لأنه مشروع نُفّذ بأعمال السخرة وعلى حساب آلاف الأرواح. وقد وضح وانغ أنشي، متبعًا سبيل تاو يوانمنغ، أن أسلاف هؤلاء المزارعين، كشأن الزهّاد المعروفين بالرجال الأربعة ذوي الرؤوس البيض في شانغشان، وجدوا مكانًا سريًا يختفون فيه عندما هربوا من الطغيان الذي لا يطاق، ثم وصف كيف عاش هؤلاء الناس في عزلة:

لأجيال زرعوا أشجار الخوخ،
جمعوا الأزهار، أكلوا الثمار، أشعلوا النار من الأغصان
ذرّيتهم نشأت في عزلة عن العالم،
يعرفون آباءهم وأبناءهم، لكنهم لا يعرفون الملك ورعاياه.

بينما لم يكن مزارعو ينبوع الخوخ المزهر في قصيدة تاو يوانمنغ يدفعون ضرائب على محاصيلهم، نجدهم في قصيدة وانغ أنشي يكوِّنون جماعة متخيلة منظّمة وفق مبدأ أشد تطرفًا، حيث إن الناس لا يعترفون إلا بعلاقات القرابة، فلا مكان لتراتبية الحاكم والمحكوم، أو الملك ورعاياه. ويتأكد العزل بين ينبوع الخوخ المزهر والعالم الخارجي في تناقض حاد بين الذاكرة والمعرفة: يكاد الناس في الخارج لا يتذكرون ماضي تشن الفظيع، بينما سكان الخوخ المزهر لا يعرفون شيئًا عن زمن الصياد:

من في العالم يستطيع أن يتذكر تشن العهد القديم؟
بينما أولئك في الجبل لا يعرفون جين اليوم.

وإذ سمعوا أن تشانغان قد لفها غبار الحرب،
أرسلوا الطَّرف بعيدًا وذرفوا الدمع في رياح الربيع.

كانت تشانغان عاصمة هان وجين الغربية، وهي هنا كناية عن الصين عمومًا. فلا يملك سكّان ينبوع الخوخ المزهر أي معرفة عن العالم الخارجي ومعاناته اللانهائية، لكن تعاطفهم تعبر عنه الدموع التي ذرفوها من أجل بؤس الناس في الخارج في ظلال «غبار الحرب». ويتضح القصد السياسي للقصيدة أكثر في نهايتها، عندما يعلن الشاعر الحقيقة القاسية أن معظم التاريخ هو معاناة تحت نير الحكام الطغاة، مثل إمبراطور التشن، بينما يبقى الملوك الحكماء القدامى، مثل شون، كالأساطير، أملًا وسرابًا ومبتغى مستحيلًا[471]. ولا خلاف في أن **ينبوع الخوخ المزهر** في نصَّي تاو يوانمنغ ووانغ أنشي مجتمع زراعي بالمقام الأول، يختلف تمامًا عن اليوتوبيات الحضرية النموذجية التي نجدها في الغرب. لقد عاش تاو يوانمنغ قبل توماس مور بألف ومئتي عام في نهاية المطاف، وكان لا بد للظروف الاجتماعية المختلفة لزمنيهما من أن تؤثر في رؤياهما اليوتوبية على التوالي. لكن ما يجعل قصيدة **ينبوع الخوخ المزهر** لتاو يوانمنغ وتنويعات وانغ أنشي عليها صنفًا من اليوتوبيا، هو بالتأكيد الطبيعة البشرية والعلمانية لهذا المكان المعزول: فهي جماعة متخيلة من البشر، لا بلاد خالدين من الجنّ.

بالرغم من طبيعة اليوتوبيا الخيالية، فإن لها خاصية واقعية تجعل أهمية هذا الصنف بوصفه تعبيرًا عن فكرة اجتماعية وسياسية، تفوق

---

(471) Wang Anshi, *Wang Anshi shixuan*, p. 68.

أهميته بصفته تجلّيًا لعبقرية فنية. يشير وايلد إلى هذه الخاصية الواقعية عندما يقول: «التقدم هو تحقق اليوتوبيا»[472]. عندما تصور توماس مور وفرانسيس بايكون وآخرون، اليوتوبيا مثالًا للمجتمع الخير، كانت اليوتوبيا تمثل في الواقع جزءًا من فكرة التقدم، وهو مفهوم رئيس في التكوينات الخيالية الاجتماعية للحداثة. يجادل رولاند شاير بأن اليوتوبيا تجمع الأدب والسياسة معًا في علاقة وثيقة خاصة: «اليوتوبيا إسقاط خيالي على فضاء متخيل يخلقه النص السردي من جهة، وهي من جهة أخرى مشروع يفترض مطلقوه التنفيذ، فهو يميل إلى جهة التاريخ بينما هو يستمد قوته في الوقت ذاته من الخيال القصصي»[473]. فاليوتوبيا من حيث الجوهر مفهوم يتصل بالفردوس العلماني، وهي النموذج الخيالي والأمثولة لنظرية اجتماعية. وربما كانت قدرة الفن هذه على التحول إلى حياة هي ما رأى وايلد أنه جوهري لفهم الاشتراكية. وفي التقليد الصيني، ترتبط فكرة **ينبوع الخوخ المزهر** على نحو وثيق بالفكرة السياسية عن مجتمع مساواة وعدالة، مجتمع يمتلك كل العلامات الدالة على رؤيا يوتوبية. لذلك، فإن الأمر لا يقتصر على أعمال أدبية مثل قصيدة تاو يوانمنغ، ولكنه يشمل أيضًا تكوينات خيالية تقليدية عن البنيات الاجتماعية تحتاج إلى البحث عن أفكار وتعبيرات يوتوبية.

---

(472) Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, in *Plays, Prose: Writings and Poems*, p. 28.

(473) Schaer, «Utopia, Space, Time, History,» in *Utopia: The Search*, p. 5.

الوحدة العظمى كرؤيا اجتماعية

نجد التعبير عن الفكرة الأساس المتعلقة بمجتمع مثالي، إلى جانب قصة **ينبوع الخوخ المزهر** المعروفة لتاو يوانمنغ، في نصوص مبكِّرة جدًّا من الكلاسيكيات الكونفوشيوسية ضمن التقليد الصيني. وفي الواقع، ليست اليوتوبيا في التقليد الصيني تمثيلًا أدبيًّا بمقدار ما هي رؤيا فلسفية. ويجب أن لا يقتصر بحثنا عن التكوينات اليوتوبية في مضمار الأدب، بل يشمل أيضًا الفلسفة الأخلاقية والسياسية. إذا كانت قصيدة «الجرَذ الكبير» (Big Rat) في **كتاب الشعر** تقدّم دليلًا مبكرًا على ما يمكن أن يسمِّيه المرء الرغبة اليوتوبية في «بلاد سعيدة» بعيدة عن الواقع، إذًا فإن المقطع المهم الذي يصف فكرة الوحدة العظمى (داتونغ datong) في **سجلات الطقوس** (*Records of Rites*) (*Li ji*) يقدم لنا مثالًا معروفًا على نطاق واسع على الرؤيا اليوتوبية في الماضي الصيني، وهو تصوير بسيط لكنه يوتوبي من دون شك لحالة اجتماعية مثالية. وكشأن فكرة المساواة العظمى (تايبنغ taiping) وغيرها من الأفكار المشابهة في الصين القديمة، تعبّر الوحدة العظمى عن رؤيا اجتماعية ظلت تُلهم في الغالب التطلع إلى المساواة في الفكر الصيني القديم، وظل فيها المتمردون والثوار يسعون غالبًا إلى كسب الشرعية لخططهم وأفعالهم السياسية الجذرية. ويستحق المقطع الخاص بداتونغ في **سجلات الطقوس** بوصفه تعبيرًا عن مثال يوتوبي مهم في التفكير الصيني التقليدي أن نقتبسه كاملًا:

عندما أكمل **الطاو** العظيم مساره، صار كل شيء تحت السماء موكولًا إلى الخير العام، اختير الفضلاء المقتدرون لشغل مناصب متنوعة، والتزم

الناس بكلمتهم وطوّروا في ما بينهم علاقات محبة. نتيجة لذلك لم يعد الناس منحازين لأقربائهم، ولم يهتموا بشأن أبنائهم فحسب، وهكذا صار الكبار قادرين على التمتع بشيخوختهم، والناضجون أحسنوا استخدام قوتهم، والشباب جميعًا نشأوا أقوياء سعداء. ووجد أولئك الذين فقدوا أزواجهم وزوجاتهم، ولم يعد ثمة من يدعمهم جميعًا، مَن يرعاهم، وكذلك من كان يعاني من إعاقة أو مرض. حاز الرجال جميعًا مهنًا مناسبة، ولقيت النساء جميعًا عوائل خيّرة عبر الزواج. كانوا يكرهون رؤية البضائع تُطرح جانبًا، لكنهم احتفظوا بهذه البضائع لا من أجل استخدامهم الخاص، وكانوا يكرهون رؤية جهد لا يبذلونه هم، لكن لم يبذلوا جهدهم من أجل منفعتهم. لذلك لم تظهر مؤامرة أو مكيدة، لا مجال لظهور لصوص أو سرّاق أو مثيري شغب، وقد بلغ الحد أن بوابات المنازل الخارجية لم تكن تُغلق قط، تلك في الواقع هي حالة تحقق الوحدة العظمى»[474].

يقدم **الطاو** العظيم في مساره الطبيعي للرؤيا الاجتماعية المطروحة هنا أساسها الميتافيزيقي الأقصى. وفي الوقت ذاته، يمكن النظر إلى حالة الانسجام في العلاقات الاجتماعية المصوّرة هنا على أنها تعكس تجلي تدفق **الطاو** العظيم نفسه بانسياب وسلاسة. فالحالة الاجتماعية التي يكون فيها «كل ما هو تحت السماء موكولًا إلى الخير العام»، ولا يستأثر الناس بالبضائع على أنها ملكهم الخاص، يبدو أنها توحي بفكرة بسيطة عن الملكية العامة، بينما انتقاء الخيرين والمقتدرين المناصب يمكن أن يؤوّل على أنه شكل بسيط من العقد الاجتماعي. وتبرز روح الخير العام أو الجمعي في هذه

(474) *Li ji zhengyi*, in Ruan Yuan, *Shisan jing zhushu*, 2:1414.

الرؤيا الاجتماعية، وفي تأكيد فكرة الداتونغ أو الوحدة العظمى على الخير العام بدلًا من المنفعة الفردية ترديد صدى الرؤيا اليوتوبية كما وجدناها لدى توماس مور وآخرين.

في السياق الأصلي، كان يعزى هذا الوصف المعروف للوحدة العظمى إلى كونفوشيوس في أحد أحاديثه، وهنالك توضيح يفيد بأن حالة تحقق الوحدة العظمى تامَّةً كمالٌ مفقودٌ، أو شيءٌ حدثَ في الماضي السحيق، لكنه اختفى حتى خلال الوقت الذي كان كونفوشيوس يصفه فيه لمحدثه. تمثل هذه الحالة الكاملة، كما يلاحظ غي زاوغوانغ (Ge Zhaoguang)، صورة عالم مثالي خلقه القدماء عندما تخيّلوا ما كان عليه حال الماضي في أزمنة تعود حتى أبعد منهم زمنيًّا. كانوا وفق هذه الصورة «يتخذون من الماضي البعيد في الغالب حقبة يودعونها مُثلهم الخاصة ويضيفون إليها مقدارًا لا يستهان به من الظلال المثالية في مخيلتهم»[475]. كانت صورة مجتمع في حالة وحدة عظمى، وهي في هذه الحالة خيالية بصورة واعية كما وضعها كونفوشيوس مقابل حالة «الازدهار الأصغر» (xiaokang) التي كان يفترض أنها حالة اجتماعية قابلة للتحقق في زمنه، وهي حالة انقسام سياسي واجتماعي يفتقد المساواة، لا حالة وحدة، عندما «صار **الطاو** لامرئيًّا، وكل من في الأرض يعمل من أجل عائلته»[476].

---

(475) Ge Zhaoguang, *Qi shiji qian Zhongguo de zhishi, sixiang yu xinyang shijie: Zhongguo sixiang shi, di yi juan*, pp. 74–75.

(476) *Li ji zhengyi*, in Ruan Yuan, *Shisan jing zhushu*, 2:1414.

بالرغم من افتراض أن كونفوشيوس هو من عبّر عن فكرة «أن **الطاو** العظيم قد أكمل مساره» بروح الإحسان، فإن هذه الفكرة تذكرنا بقوة بتأكيد المساواة والعدالة الطبيعيتين في عمل **لاوتسي** (*Laozi*) الطاوي الكلاسيكي. يقول لاوتسي: «**طاو** السماء يقلص الزائد ليستكمل الناقص. **طاو** الإنسان مختلف: فهو يقلص الناقص ليضيف المزيد إلى الزائد»[477]. يقع التضاد هنا بين حالة التوازن الطبيعي وحالة اللامساواة الاجتماعية الناجمة عن أفعال البشر وتدخلهم، وهو تضاد بين الطبيعة والثقافة إن شئت. ولأن للكونفوشيوسية تأثيرًا هائلًا في الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع التقليدي، وقد أسست نفسها بوصفها القاعدة والعقيدة، فإن الكثير من الأفكار الداعية إلى المساواة المجددة في التاريخ الصيني، مثل «المساواة العظمى»، اتخذت لونًا طاويًّا ذا نزعة طبيعية مقابل التأكيد الكونفوشيوسي للأخلاق والسياسة، للقواعد والقوانين، لسلطة الدولة والتدخل.

يرد في كتاب طاويّ هو **تايبنغ جنغ** (*Taiping jing*) أو **الكلاسيكي في المساواة العظمى**، على سبيل المثال، تعريف لمفهوم تايبنغ (taiping) نفسه بصيغة توازن طبيعي بين السماء والأرض: «**تاي** تعني ’عظيم‘، أي تجميع الأشياء من أجل عظمة السماء، لأن الأشياء مهما عظمت لن تكون أعظم من السماء. **بنغ** تعني ’مساواة‘ في الحكم، أي التعامل مع الأشياء وفق أسبابها، بحيث لا توجد تعاملات سرية منحازة إلى جانب دون آخر، لهذا تعني المساواة إبقاء الأشياء

(477) *Laozi*, chapt. 77, p. 45.

في حالة توازن، متساوية كما هو السطح المستوي للأرض»[478]. بالرغم من ذلك، فإن الخلفية الأيديولوجية لكتاب **الكلاسيكي في المساواة العظمى** خليط غير متجانس، لا يمثل فيه الفهم الطاوي للتوازن الطبيعي إلا جزءًا صغيرًا، إذ الكتاب لا يرفض بل يقبل كليًّا البنية الاجتماعية التراتبية للحاكم والمحكوم. لذلك، فإن المساواة التي يدافع عنها تخدم في الأساس الغاية العملية المتمثلة بتعزيز المعاملة العادلة للرعايا في أسفل السلم على يد من هم في القمة، أي الملك ووزراؤه على وجه الخصوص. والمجتمع الذي يدعو إليه الكتاب، كما يعلق أستاذ صيني: «ليس مجتمعًا تسوده المساواة من دون تراتبية الطبقات أو التمييز بين القمة والقاع، بل مجرد مجتمع إقطاعي تراتبي يحكمه أمير حكيم ومسؤولون ملتزمون». ويواصل القول إنه ليس مجتمعًا يستند إلى «مبدأ المساواة للجميع»[479].

بالطبع لا يُشترط في اليوتوبيا أن تكون خالية تمامًا من التراتبية الاجتماعية، فيوتوبيا مور يحكمها ملك وكثيرٌ من المسؤولين، لكن **الكلاسيكي في المساواة العظمى** لا يصف أي مجتمع مثالي بتفاصيل متخيلة على نمط اليوتوبيا المعروف. لقد ألهمت فكرة المساواة العظمى متطرفين ومتمردين ليثوروا ضد القمع والظلم في العديد من الثورات الفلاحية في التاريخ الصيني، أبرزها ثورة العمامة الصفراء خلال القرن الثاني في سلالة الهان الشرقية، وثورة التايبنغ خلال القرن التاسع عشر ضدّ سلالة تشينغ. وبالرغم من أن الفكرة توفر

---

(478) Wang Ming, ed., *Taiping jing hejiao*, 1:148.

(479) Wang Ping, *Taiping jing yanjiu*, p. 48.

مقياسًا لانعدام المساواة في الحياة الواقعية ومحرضًا على المعارضة، فإنها تكاد لا تعبر عن رؤيا يوتوبية حقيقية لمجتمع خيّر.

هنالك طوال التاريخ الصيني عدد من القطع الوصفية لمجتمع مثالي تتيح لنا نظرات إلى رؤيا يوتوبية مميزة إلى هذا الحد أو ذاك. كان لروان جي (Ruan Ji) (210-263)، وهو شاعر شهير من حقبة الـ«وي- جين» (Wei-Jin)، تصوّره الخاص عن «مجتمع بدائي» آمنٍ تسوده الفطرة والبراءة. كتب قائلًا: «في القديم، عندما كانت السماء والأرض مفتوحتين، وبدأت الأشياء جميعًا تنمو معًا، اتسمت الأشياء الكبيرة بطبيعة هادئة، وكان للصغيرة أشكال بسيطة». هنا مرة أخرى، تقدّم السماء والأرض نموذج التوازن الطبيعي لـ «مجتمع [روان جي] البدائي»، وقد تلوّن من دون شك بلون طاويّ، وكان ذلك أمرًا معروفًا عن الميول الفكرية لزمانه، فهو مجتمع «لا يحتاج فيه الناس إلى تفادي أي خطر، ولا يكافحون من أجل أي مغانم. لن تُمَسَّ الأشياء التي تترك من دون حراسة، ولا يؤخذ أي شيء بشكل مفرط». وأبرز ملمح لمثل هذه الطريقة في الحياة هو خاصيتها الطبيعية غير المحسوبة: «لا وجود لموت قبل أوانه، ولا حياة أطول من المعتاد، لا تأتي السعادة على أساس ما يبذله أي شخص، كما أن المصيبة لا تحل بسبب خطأ يرتكبه أي شخص. الكل يتبع مسار مصيره ويعيش باعتدال». الاستثنائي والجذري في مجتمع روان جي الخيالي هو الغياب الكامل للتراتبية الاجتماعية، ذلك أنه مجتمع يمضي على سجيته من دون تدخل من حكومة: «لم يكن لديهم أمير، مع ذلك كان كل شيء منظمًا، لم يكن لديهم مسؤولون، مع ذلك كل الأحداث مسيطر عليها

بتمكن. حافظ الجميع على أبدان سليمة وهذّبوا طبائعهم من دون خرق لأي قواعد. ولأن الأشياء كانت هكذا على وجه التحديد فقد تمكنت من البقاء هكذا لزمن طويل»[480]. ولكن مرة أخرى، كان مثل هذا «المجتمع البدائي» الآخر والبريء، متخيلًا ويقف على النقيض من واقع ذلك الزمن، أكثر منه وصفًا كاملًا لمجتمع مثالي مستقبلي.

وهي حالة تنطبق على جي كانغ (Ji Kang) (224-263)، الصديق المقرّب من روان جي وشاعر شهير آخر من حقبة «وي- جين». يثير الانتباه في مجتمعه الخيالي تقليصه وظيفة الحكومة والتمايز بين الطبقات. كتب جي كانغ «لم يكن للأمير هيئات فوق، ولم يكن بين الناس تنافس تحت. كانت الأشياء كلها كاملة بذاتها تمضي وفق طبيعتها الخاصة، ولم يكن ثمة من يسخط على نفسه. يأوي الناس إلى النوم عند الشبع، ويقصدون الأكل عند الجوع. لم يدركوا، وهم راضون وقد شبعوا، أن عالمهم هو عالم الفضيلة القصوى. في مثل هذه الحال، كيف يمكنهم أن يحفلوا ببداية الإحسان والصلاح أو بالعادات والطقوس المحكمة؟»[481]. تقف الأفكار الطاويّة بصدد اللافعل واتباع المسار الطبيعي للأشياء في تضاد حاد مع التأكيد الكونفوشيوسي على القواعد والقوانين، على الأفعال البشرية المتسمة باللياقة الأخلاقية والسياسية. لذلك، فإن الطريق المثالي

---

(480) Ruan Ji, «Biography of Mr. Great Man,» in *Ruan Ji ji jiaozhu*, pp. 169-170.

(481) Ji Kang, «Refutation of the Claim that Men Are Naturally Inclined to Learn,» in *Ji Kang ji zhu*, pp. 265-266.

للحياة، الذي وصفه روان وجي كانغ، يميل إلى أن يكون «أوليًّا» أو بدائيًّا يمثِّل كمالًا مفقودًا يُفترض أنه قد وُجد قديمًا، فضلًا عن ذلك فإن الحكماء الطاويين المتخيَّلين يظهرون في الغالب أقرب إلى البشر الخارقين الخالدين منهم إلى الناس العاديين الذين نجدهم في سرد يوتوبي معتاد. ولكن على الرغم من أن المجتمع المثالي الذي يصورونه يفتقر إلى التفاصيل، ويُقدم بضربات ريشة محسوبة وتكوين شحيح، فإنه يعبّر بالفعل عن رغبة أساسية في طريقة وجود أفضل، أي إنه يعبر عن رغبة أو رؤيا يوتوبية أساسية.

بعد أكثر من مئة عام على وفاة روان جي وجي كانغ، ابتكر الشاعر تاو يوانمنغ أشهر يوتوبيا أدبية في الصين، لكن العمل اليوتوبي **ينبوع الخوخ المزهر** كان ـ كما ناقشت آنفًا ـ فريدًا في زمانه نوعًا ما، ولم يفهمه معاصروه أو الأجيال اللاحقة من الشعراء والقراء فهمًا تامًّا لوقت طويل بعد نشره. وحدث في خلال حكم سلالة سونغ الشمالية، حتى قبل أن يأتي سو شي بالشهرة الحقيقية لتاو يوانمنغ، أن كتب وانغ يوشنغ (Wang Yucheng) (954-1001)، الشاعر والكاتب، قطعة طريفة تحمل بعض الشبه بحكاية تاو عن جماعة ينبوع الخوخ المزهر. وهي نص قصير على شكل رسالة مُسجلة يُفترض أن بحارًا من قبيلة بربرية كتبها. وتمامًا كما في قصة تاو، تشير تلك الرسالة إلى حقبة طغيان إمبراطور تشن الأول على أنها خلفيتها التاريخية، أو إن شئنا الدقة إلى الحملة السيئة الصيت التي قادها تسو فو(Xu Fu)، وهو طاوي متمرس، بحثًا عن جزيرة الخالدين. بحسب السجلات التاريخية، كان تسو فو قد قدّم للإمبراطور الأول مذكرة ادَّعى فيها

أن هنالك ثلاثة جبال سحرية في عرض البحر يعيش عليها بعض من حاز الخلود ممن يمتلكون سرّ الحياة الطويلة، ولأن الإمبراطور الأول كان شديد الفضول تجاه السحر الطاوي، وتواقًا إلى الحصول على إكسير الحياة الأبدية، فقد أرسل تسو فو في رحلة بحث عن بلاد الجن وهؤلاء الخالدين، وأرسل معه أيضًا عدة آلاف من الأطفال الصغار الذين لم يبلغوا سن الرشد بصفتهم حاشية من المرافقين ذوي الأرواح الصافية. ولا عجب في أن أخبار هؤلاء جميعًا قد انقطعت تمامًا بعد ذلك. استخدم وانغ يوشنغ تلك الأسطورة منطلقًا له فجعل بحاره البربري يقدّم وصفًا لمغامرته واكتشافاته الخارقة. كتب البحّار في الرسالة التي يُفترض أنه وجهها إلى إمبراطور الصين: «لقد عاشت عائلتي قرب البحر لأجيال»، ثم روى قصة عاصفة مفاجئة جرفت زورقه بعيدًا عن الساحل، وكيف وجد نفسه عندما سكنت الريح القوية وهدأ البحر من جديد قرب جزيرة في مياه مجهولة. ثم تستمر الرسالة المتخيلة بالقول:

عندما وصلت وجدت المكان مأهولًا بمئة عائلة أو نحو ذلك، يعيشون جميعًا في بيوت صغيرة لها أسوار وحيطان، وكذلك بعض الأرض المحروثة. كان بعضهم يتمدد على الأرض متشمسًا وقد انكشفت ظهورهم، وآخرون يجلسون قرب النهر يغسلون أقدامهم، يصيد بعض الرجال السمك، وتجمع بعض النساء الأعشاب كدواء. كانوا جميعًا يشعرون بالسعادة والرضا، وهي حالة يستحيل على عالمنا مضاهاتها. تساءلت فتقدم مني شخص وانحنى قائلًا: قبيلتنا جاءت أصلًا من الصين. لقد أرسل ابن السماء حملة يقودها تسو فو ليجد الخالدين، وقد وصلنا إلى هنا بعد رحلة عام كامل، وكنا أولئك الصبيان والبنات الصغار. كان

تسو فو رجلًا ماكرًا، يعلم أن من المستحيل العثور على الخالدين أو على الجبل السحري بنغ لاي (Peng Lai)، لذلك قرر أن نحط رحالنا هنا حين وصلنا هذا المكان. أخذنا الحبوب من زورقنا ونثرناها لنحصل على الغلة كل عام، اصطدنا السمك من الماء فوفرنا وجباتنا اليومية، كذلك اخترنا الأزهار وجمعناها من الجزيرة، وهكذا بقيت قبيلتنا على قيد الحياة. كنا ندفن موتانا في الماء، ونشّأنا المولودين الجدد على هذه الجزيرة، وقد قطعنا كل صلات تربطنا عاطفيًا بالبلاد القديمة. لم نسمع قط عن إرسال جنود إلى مدن الحاميات الخمس أو العمل القسريّ في بناء الأسوار العظيمة أو المشاق في بناء قصر آفانغ (Ah Fang). والآن ما سلطتهم علينا، بالرغم من أنهم يفرضون ضرائب ثقيلة ويمتلكون قوانينهم العقابية القاسية؟[482].

بالرغم من قصر النص، فإن هذه الرسالة الخيالية التي يُفتَرَض أن «بحّارًا بربريًا» كتبها، تثير الإعجاب لعدة أسباب: أولًا، لأن فيها العنصر اليوتوبي المعتاد عن رحلة بحرية واكتشاف جماعة آمنة بعد عاصفة فظيعة، وهي في الغالب قناة الاستهلال الضرورية في السرد اليوتوبي. ثانيًا، إنها تصف مجتمعًا وطريقة حياة أرقى من الواقع، وذلك من صنع البشر على الأرض لا في بلاد الجن من الآلهة والخالدين. ثالثًا، لأنها تقترح طريقة حياة جماعية يتصرف فيها الناس مجتمعين على نحو تعاوني، بالرغم من أنهم كأفراد يستمتعون بحياة وادعة ورفاهية بسيطة. وأخيرًا، تمتلك الرؤيا اليوتوبية التي يعبر عنها مثل هذا الوصف وظيفة نقدية متأصلة لأنها تقدم المقياس الذي يكشف نواقص الحياة الاجتماعية والواقع السياسي بوضوح

(482) Wang Yucheng, «Record of a Letter Written by a Barbarian Seafarer,» in *Wang Yucheng shi wen xuan*, p. 227.

ساطع. كل هذه العناصر طُوّرت في ما بعد في عدد من الأعمال الأخرى، لا سيما الرواية التي تعود إلى أواخر حقبة تشينغ، **الزهور في المرآة** التي كتبها لي روزن، وتقدم رحلة خيالية رائعة تجمع بين الهجاء الاجتماعي والنماذج الإيجابية من مجتمعات خيالية، وهي تُعدّ في الغالب «المكافئ الصيني لـ **رحلات غاليفر** (*Gulliver's Travels*)»[483]. ولكن، بين كل النصوص القديمة التي تحتوي بعض العناصر من الأفكار اليوتوبية، يبقى المقطع في **سجلات الطقوس** عن الوحدة العظمى أكثرها أهمية وإلهامًا، وهو يمثّل خلفيّة هامّة لكثيرٍ من الأعمال التي حوت بعض العناصر اليوتوبية. وفي التاريخ الأحدث عهدًا، صارت أكثر شهرة عندما استخدم كانغ يووي (Kang Youwei) (1858ـ1927) الفكرة في كتابة عمله اليوتوبي المعنون **داتونغ شو** (*Datong shu*)، أو **كتاب الوحدة العظمى** (*Book of Great Unity*).

كانغ يووي والنزعة اليوتوبية في الصين الحديثة

دشنت حروب الأفيون في أربعينيات القرن التاسع عشر نقطة البداية لأزمة الصين الحادة في التاريخ الحديث، حيث شهدت حركة سريعة قادتها من الإصلاح السياسي إلى الثورة الراديكالية. نشأ كانغ يووَي في زمن أوشكت فيه السلالة الإمبراطورية الأخيرة على الانهيار

---

(483) Richard J. Smith, *China's Cultural Heritage: The Qing Dynasty, 1644-1912*, p. 238.

انظر أيضاً: Wang Wang An-chi, *Gulliver's Travels and Ching-hua Yuan Revisited: A Menippean Approach.*

في الصين بسبب انتشار الفساد في الداخل وضغوط القوى الإمبريالية الغربية من الخارج، وقد استشعر بعمق علل زمنه وأصبح قائدًا لحركة الإصلاح. ذاع صيته لأول مرة عندما كتب في عام 1888 رسالةً يطالب فيها بالإصلاح السياسي، ثم مرة أخرى في عام 1895 عندما جمع العديد من العلماء الموجودين في بيجينغ (Beijing) لحضور امتحانات الوظائف الحكومية الوطنية ليبعث رسالة مطالبة أخرى للإمبراطور دفاعًا عن الاصلاح. أخيرًا في عام 1898 استدعاه الإمبراطور غوانغتسو (Guangxu) إلى القصر الملكي للتشاور، وصار كانغ يووي شخصية قيادية في الإصلاح القصير الأمد الذي لم يدم سوى مئة يوم.

تجمع المحافظون تحت مظلة الإمبراطورة الأرملة المقتدرة سيتسي (Cixi) ووضعوا حدًّا للإصلاح، وأبطلوا كل القرارات الإصلاحية التي أصدرها غوانغتسو تقريبًا، وأعدموا العديد من قادة الإصلاح. وحين كانت الحالة السياسية تتدهور بتسارع، هرب كانغ يووي إلى اليابان مع تلميذه ليانغ تشيتشاو (Liang Qichao) وبقي مَلَكيًّا بقية حياته، حتى بعد أن أطاحت ثورة 1911 بإمبراطورية تشينغ. وهكذا كان كانغ يووي أولًا وأخيرًا ناشطًا سياسيًّا أكثر منه تلميذًا متحمسًا للكلاسيكيات الكونفوشيوسية، وقد وضع كل كتاباته الغزيرة من أجل خدمة خطط سياسية بعينها. لكن كانغ يووي سرعان ما أصبح في غمرة التحول السريع من الإصلاح إلى الثورة يُقدّم في سياق طغيان النزعة الراديكالية على الحياة السياسية في القرن العشرين في الصين، لا على أنه تقدمي، بل شخصية سياسية محافظة وحتى رجعية. تلاشى جدله الإصلاحي وتلاشت رؤياه اليوتوبية التي قدمها في

العديد من أعماله، خصوصًا في كتاب **الوحدة العظمى**، بسهولة وسط النداء الأشد راديكالية الداعي إلى الفعل السياسي والبلاغة الثورية؛ لذلك كان أثره محدودًا في السياسة الصينية في زمنه.

كانت رؤيا كانغ يووي اليوتوبية بصفته مصلحًا سياسيًا متأثرة كثيرًا بقراءاته الأعمال الغربية التي أُدخلت وتُرجمت منذ سلالة مينغ المتأخرة، وخصوصًا خلال المرحلة الأخيرة من حكم تشينغ. كما أنها تشكلت بملاحظاته الأحوال الاجتماعية خارج الصين أثناء زيارته هونغ كونغ في شبابه، ثم أوروبا وشمال أميركا عندما عاش في المنفى. من هنا، يكون قد عبّر عن رؤياه اليوتوبية من خلال إعادة تأويل مبتكرة لأفكار قديمة بمنظور المعرفة الجديدة والتجربة الجديدة التي اكتسبها عن العالم في الخارج. في الوقت ذاته، عبّر كعالم ينتمي إلى الحقبة المتأخرة من الصين الإمبراطورية، عن أفكاره اليوتوبية في شكل تقليدي وباللغة التقليدية للكونفوشيوسية. وتبنى أفكارًا في ما عُرف بالمدرسة النصية الجديدة في الدراسات الكونفوشيوسية الكلاسيكية، خصوصًا فكرة العصور أو العوالم الثلاثة المختلفة المأخوذة من مدرسة غونغيانغ (Gongyang) في تأويل العمل الكلاسيكي الكونفوشيوسي **حوليات الربيع والخريف** (*Spring and Automn Annuals*)، أي «عالم الاضطراب» (juluan shi) و«عالم الاستقرار» (shengping shi) و«عالم المساواة الكبرى» (taiping shi). تشكل هذه العوالم الثلاثة مراحل في أحوال اجتماعية متصاعدة تدريجًا، وقد قارن كانغ العوالم الثلاثة مع أفكار الوحدة العظمى والازدهار الأصغر الموجودة في **سجلات**

الطقوس، ونسقها في تتابع من مراحل التقدم الثوري مجادلًا في أن عالم الوحدة العظمى المستقبلي سيتفق مع عصر المساواة الكبرى القادم.

لم يفهم التقدم الثوري على أنه زمني وحسب، بل على أنه مكاني أيضًا، ذلك أنه وضع الصين في مرحلة دُنيا، بينما قال عن أوروبا وأميركا الشمالية إنهما دخلتا مرحلة أعلى من التطور الاجتماعي. كتب كانغ معلقًا على المقطع الشهير عن الوحدة العظمى في **سجلات الطقوس**: «خلال الأعوام الألفين الأخيرة في الصين، سواء أكانت سلالة الهان أم تانغ أم سونغ أم منغ، في زمن استقرار كان أم فوضى، زمن ازدهار أم انحطاط، فإن كل ما كان فيها ينتمي إلى الازدهار الأصغر. وبالنسبة إلى كل التعاليم التي جاء بها العلماء القدماء خلال ألفي سنة في الصين، سواء تسونزي (Xunzi)، لو تسين (Liu Xin)، أو زو تسي، وسواء أكانت التعليمات صحيحة أم مغلوطة، دقيقة أم تقريبية، خيّرة أم شريرة، كانت كلها طريقًا إلى الازدهار الأصغر»(484). وهو ما يعني أن الصين، بالنسبة إلى كانغ يووي قد بلغت في ذلك الزمن مرحلة عالم الاستقرار لا أكثر، التي تتفق مع الحالة الاجتماعية للازدهار الأصغر، بينما عالم الوحدة العظمى، أو عالم المساواة الكبرى ما زالا ينتظران التحقق في المستقبل. وكما لاحظ تانغ زيجون (Tang Zhijun)، رأى كانغ تاريخ الصين الممتد ألفي عام بوصفه تاريخ عالم الاستقرار، بينما عالم المساواة الكبرى ما زال

(484) Kang Youwei, «Preface to Notes on the Li yun Chapter of the Records of Rites,» in *Kang Youwei zhenglun ji*, p. 193.

قيد الانتظار، وهو يتبع نموذج الغرب، وذلك لأن «تأسيس النظام الرأسمالي وحده المستند إلى الملكية الدستورية هو ما يمكن أن يدفع الصين تدريجًا إلى عالم الوحدة العظمى»[485] كما يرى كانغ.

لكن كانغ أدرك بعد فشل الإصلاح وسفره إلى أوروبا وأميركا الشمالية، أن عالم الوحدة العظمى المثالي ما زال بعيدًا عن الحياة الاجتماعية في كل مكان من العالم، لذلك راجع قليلًا نظريته القائلة بعوالم ثلاثة في ضوء ذلك الإدراك، وجادل بأن الصين ظلت دائمًا في المرحلة الأولى أو الأدنى، عالم الاضطراب، بينما الدول الغربية قد دخلت في أغلبها المرحلة الثانية، عالم الاستقرار، أما المرحلة العليا، عالم الوحدة العظمى، فهي المجتمع المثالي الذي يُنتظر أن يتحقق في المستقبل للجنس البشري برمته.

مهما كان اضطراب كانغ يووي البلاغي أو عدم اتساقه المنطقي، فإن الطريقة التي أوّل بها الأفكار الكونفوشيوسية التقليدية الخاصة بالوحدة العظمى والمساواة وما أشبه، لم تكن كما هو واضح تقليدية، بل متأثرة كثيرًا بفهمه الأفكار الغربية والأنظمة الاجتماعية والسياسية الغربية. حتى القارئ الشديد السخاء والتعاطف مع أعماله يلاحظ أن كانغ يووي قد رسم بالفعل منذ وقت مبكر يعود إلى عام 1886، «مخططًا للتطور لدخول المجتمع الصيني الحداثة والتحرّك قُدمًا نحو الوحدة العظمى بواسطة الملكية الدستورية.

---

(485) Tang Zhijun, *Gailiang yu geming de Zhongguo qinghuai— Kang Youwei yu Zhang Taiyan*, p. 92.

وقد أصبحت هذه الفكرة في ما بعد قناعة ثابتة التزم بها بقية حياته، ولم يكن ما يُسمى 'نظَرية مدرسة غونغيانغ عن العوالم الثلاثة' وأمثالها إلا شكلًا خارجيًا عبّرت به تلك الفكرة الأساس عن نفسها»[486].

كان عمل كانغ اليوتوبي القصير والمبكر، كما أشار زو ويزينغ (Zhu Weizheng)، المسمى **الكتاب الشامل في العقل الثابت والقوانين العامة** (*Comprehensive Book of Solid Reason and Public Laws*) نفسه «تقليدًا تامًّا لكتاب أقليدس **عناصر الهندسة** *Elements of Geometry*»، الذي تَرجم فصوله الستة الأولى ونشرها في عام 1607 تسو غوانغجي (Xu Guangqi) بالتعاون مع ماثيو ريتشي، بينما ترجم الفصول التسعة الباقية لي شانلان (Li Shanlan) بالتعاون مع ألكسندر ويلي (Alexander Wylie) في خمسينيات القرن التاسع عشر. ولم يكن أولئك المترجمون يتوقعون قط أن **هندسة أقليدس** ستوفر في ثمانينيات القرن التاسع عشر «لباحث شاب يعيش مغمورًا في كانتون، شكلًا يعبر به عن أفكاره اليوتوبية»[487]. وفي الواقع احتكم كانغ يووي إلى سلطة العلم ليضفي على نظريته الاجتماعية والسياسية الشرعية والإقناع، وادعى على سبيل المثال أن المبادئ الأساسية، مثل «حق البشر في الاستقلال» ووجوب تنظيم المجتمعات كلها على أساس «المساواة الإنسانية»، هي كلها

---

(486) Dong Shiwei, *Kang Youwei pingzhuan*, p. 33.

(487) Zhu Weizheng, «From the Comprehensive Book of Solid Reason and Public Laws to the Book of Great Unity,» in *Qiusuo zhen wenming*, pp. 233, 233–234.

«بدهيات هندسية»[488]. أراد كانغ باستخدام لغة الهندسة لدعم جداله، أن يقدم نظريته في مجتمع الاستقلال والمساواة على أنها تطبيق لنوع من قانون علمي لا يقبل الخلاف، شيء يشبه العلاقات الهندسية في كونه بيّنًا بذاته وقابلًا للبرهنة عليه.

بالمثل، وفرت الأفكار والأعمال الغربية لكتاب كانغ يووي كتاب **الوحدة العظمى** مصادر للمعلومات، بما فيها المعلومات والأفكار المتعلقة باليوتوبيا، من نصوص مثل كتاب إدوارد بيلامي (Edward Bellamy) **النظر إلى الوراء** (*Looking Backward*) الذي بدأ نشره في ترجمة صينية متسلسلة عام 1891، وقد وصفه مترجمه بأنه يقدم صورة لـ«عالم الوحدة العظمى»[489]. لذلك، ثمة مفارقة في أن أول ما يلاحظ بصدد كتاب كانغ يووي **داتونغ شو** أو كتاب **الوحدة العظمى**، أنه لا يمتلك في الواقع إلا صلة واهية بالمقطع المتعلق بالـ«داتونغ» أو الوحدة العظمى في **سجلات الطقوس** بالرغم من عنوانه المثير. ومن الحروف المئة أو نحو ذلك من المقطع الشهير، اكتفى كانغ باقتباس كلمات قليلة. يلاحظ زو ويزينغ: «بالرغم من أن ذلك لا يكفي سببًا لإنكار العلاقة بين فكرة الوحدة العظمى في **سجلات الطقوس** ونزعة كانغ يووي اليوتوبية، فإنه يثبت أن العقيدة التي تُعزى إلى كونفوشيوس في ذلك العمل الكلاسيكي لم تكن المثال الحقيقي

(488) Kang Youwei, *Shili gongfa quan shu [The Comprehensive Book of Solid Reason and Public Laws]*, in *Kang Youwei datong lun er zhong*, p. 7.

(489) انظر: Zhu Weizheng, *Qiusuo zhen wenming*, p. 246.

الذي حاول كانغ الدفاع عنه عندما كان يشكل عالم الوحدة العظمى الخاص بـه»[490]. كان تأثير الأعمال الغربية أكثر أهميةً بالرغم من محدودية معرفة كانغ وفهمه للغرب، كما ندرك على وجه الخصوص من منظور تاريخي يقع بعد أكثر من مئتي عام.

يذكر كانغ في كتابه شخصًا يدعوه «السيد فو» (Mr. Fu) هو في الواقع اليوتوبي الاشتراكي شارل فورييه (Charles Fourier)، بالرغم من أنه جانب الصواب فظنه إنكليزيًّا. وهو حتمًا يذكر مصطلح يوتوبيا، لكنه يقترف نسبة غير صحيحة كليًّا عندما يؤكد أن العالم أظهر بالفعل ميلًا عامًّا إلى الوحدة العظمى حتى بلغ الأمر «أن عالم الوحدة العظمى الذي طرحه كونفوشيوس وعالم أزهار اللوتس الذي طرحه بوذا، وجبل دانبنغ (Danping) الذي جاء من ليزي (Liezi) ويوتوبيا داروين (Darwin) كلها وقائع لا مجرد خيالات جامحة»[491]. ومن المعتاد لدى كانغ أن يخلط عددًا من المصادر الصينية مع معلومات

---

(490) Ibid., p. 256, no. 51.

لكن زو ويزينغ جانب الصواب في قوله إن كانغ يووي لم يقتبس إلا ثلاثة حروف من ذلك المقطع، لأن هنالك إضافةً إلى الحروف الثلاثة التي تكافئ القول «وجدت النساء جميعًا عوائل طيبة بواسطة الزواج»، فقد اقتبس كانغ أيضًا بعض الكلمات الإضافية، ما يكافئ القول «كانوا يكرهون رؤية البضائع مطروحة على الأرض، لكنهم احتفظوا بهذه البضائع لا لاستخدامهم الخاص؛ كانوا يكرهون رؤية جهد يبذل من أحد سواهم، لكنهم لم يبذلوا الجهد من أجل أنفسهم.» انظر: Kang Youwei, *Datong shu [The Book of Great Unity]*, in *Datong lun er zhong*, pp. 190, 351.

(491) Kang Youwei, *Datong shu* [*The Book of Great Unity*], in ibid., p. 120.

حصل عليها من قراءة الترجمات الصينية للكتب الغربية، أو من ملاحظاته الشخصية على المجتمعات الغربية. بالرغم من ذلك، كان كانغ بالتأكيد بين أوائل مَن دمج المعارف الغربية في مناقشة الأفكار التقليدية والكلاسيكيات الكونفوشيوسية، ومثل هذه العلامات الدالة على التأثير الغربي لم تكن لتفوت على خصومه المحافظين، فقدّمت لهم العذر في مهاجمة أفكاره السياسية وأفكاره الاجتماعية على أساس أنه «يقدم فروض الاحترام لكونفوشيوس في الظاهر، لكنه يتّبع المسيح خفية»[492]. وينطوي مثل هذا القول المغرض على مبالغة متعمدة بالتأكيد، ولكن عندما ننظر في نص كانغ يووي نجد بالفعل أنه استخدم المصطلحات الكونفوشيوسية واجهةً مقبولة أو وسيطًا لنقل أفكار جديدة مستمدة على نطاق واسع من الغرب. وكما لاحظ وونغ يونغ تسو (Wong Young - tsu)، «من الواضح أنه استعار من طريق كونفوشيوس في **الوحدة العظمى** لدعم نظريته التطورية ولخدمة أفكاره السياسية»[493]. يلاحظ زو ويزينغ أيضًا أن «كانغ لم يخرج قط في الظاهر من إطار نظرية مدرسة غونغيانغ الخاصة بالعوالم الثلاثة، لكنه بالتأكيد كان يصب خمرًا جديدة في زجاجة قديمة، وكانت الخمر التي صبّها الداروينية الاجتماعية»[494]. كانت الداروينية الاجتماعية بالنسبة إلى كانغ يووي كما إلى آخرين كُثر من علماء زمانه، ذات

(492) هذا هو الموجز الذي قدمه كانغ يووي نفسه للهجومات التي شنها خصومه عليه، خصوصًا زو يتسين (Zhu Yixin)، انظر: Zhu Weizheng, «Kang Youwei and Zhu Yixin,» in *Yindiao weiding de chuantong*, p. 246.

(493) Wong Young-tsu, *Kang Zhang helun*, p. 26.

(494) Zhu Weizheng, *Qiusuo zhen wenming*, p. 245.

جاذبية خارقة، لأنها بدت قادرة على وضع نظرية اجتماعية على أساس صلب من الاكتشاف العلمي والحقيقة، ولأنها بدت وكأنها توفر الأمل أو حتى الوعد في أن التقدم الاجتماعي سيتحقق بشكل أكيد كما تحقق التقدم الطبيعي في تطور الأنواع.

وكما كان كانغ يووي مفتونًا بفرضيات إقليدس الهندسية، فإنه وجد نظرية التطور الداروينية قوية ومقنعة علميًّا عند تطبيقها على الحياة والمجتمع البشريين. وهو يجادل في كتاب **الوحدة العظمى** دفاعًا عن إلغاء حدود الدولة واتحاد كل الأمم على الأرض، والطريقة التي تصوّرها لتحقيق تلك الغاية كانت متأثرة بقوة بأفكار الداروينية الاجتماعية الخاصة بالتنافس والبقاء للأصلح. كتب كانغ: «إن القسمة والتوحيد هما فصلان من الانتقاء الطبيعي».

إلحاق الصغير بالكبير واستئصال القوي للضعيف سيكون لهما نفع كبير بصفتهما خطوات نحو الوحدة العظمى. توفر فيدرالية الدول في ألمانيا والولايات المتحدة استراتيجية توحيد ممتازة على نحو خاص، ذلك أنها تجعل الدول الصغرى تنسى زوالها. أفلا يمكن أن يكون هذا الأساسَ الذي ستسود به الولايات المتحدة الأميركتين كلتيهما، وألمانيا الحكوماتِ الأوروبيةَ المختلفة؟ هذا هو في الواقع المسار الذي به ستتحقق الوحدة العظمى تدريجًا»[495].

ستكشف نظرة إلى الوراء لمعرفة ما حدث في القرن العشرين، خصوصًا خلال الحربين العالميتين، أن للمسار الذي تخيله كانغ

---

(495) Kang Youwei, Datong shu [The Book of Great Unity], in *Datong lun er zhong*, p. 121.

يووي إلى الوحدة العظمى وقعًا مشؤومًا فظيعًا في آذاننا، لكنه رأى وهو يكتب عند منعطف القرن العشرين، أن الداروينية الاجتماعية مثيرة للإعجاب بسبب جاذبيتها العلمية ولو كان متعذرًا عليه اكتشاف مضامينها الاجتماعية في ذلك الزمن. ويمكن الأمم في مخيلة كانغ أن تشكل ابتداءً فيدراليةً مرنة ثم تندمج في كيان موحد واحد تحكمه سلطة مشتركة واحدة. وقد صمم «جدولًا للعوالم الثلاثة يُظهر اندماج الأمم في الوحدة العظمى»، وفيه نجد قائمة مفصلة بالاختلافات بين العوالم الثلاثة الخاصة بالاضطرابات والاستقرار والمساواة الكبرى، متراصفة في تدرّج منظّم من التقدم الاجتماعي رسمَ فيه «جدولًا للتطور البشري» يعرض العوالم الثلاثة كما لو أنها خطوات تقدمية تقود إلى حالة الوحدة العظمى المثالية، وفيها ستختفي الفروق العنصرية تدريجًا عندما «تندمج كل الأعراق في عرق واحد، حيث لا تمايز في المعرفة والجهل»، وأخيرًا «سيكون كل البشر متساوين، ولن يوجد عبيد أو خدم»[496]. إذا كان القراء اليوم أكثر حساسيةً تجاه ما يمكن أن تنطوي عليه الطرق والوسائل التي يتحقق بها عالم الوحدة العظمى الخيالي الذي أراده كانغ يووي، فإن الغاية النهائية بالنسبة إلى كانغ نفسه وهو يكتب قبل نحو مئة عام، كانت المثال اليوتوبي الأقصى الكفيل بتحقيق المساواة والوحدة والانسجام لكل البشرية، وهو الأمل في طريقة أفضل في الوجود.

يمتلك عالم الوحدة العظمى الخيالي الذي تصوره كانغ يووي بالفعل ملامح اليوتوبيا المعتادة. يبدأ عمل كانغ، كما هو عمل مور

---

(496) Ibid., pp. 142-159 and 176-178.

يوتوبيا (*Utopia*)، بوصف مختلف ضروب المعاناة والبؤس التي شهدها في الواقع، سواء في الصين أو في خارجها، في التاريخ والعالم المعاصر. وقد انتفع بمادة غزيرة من التاريخ والكلاسيكيات الصينية، وكذلك مما تعلمه من بقية الدول، في تصوير الحالة الإنسانية بوصفها بائسة أساسًا. كانت الصورة التي قدمها للمعاناة البشرية ونقده العديد من نواقص وشرور المجتمع الصيني مؤثرة بالفعل لدرجة أنّ زو ويزينغ عدّها أكثر قيمةً في **كتاب الوحدة العظمى** من نزعة كانغ اليوتوبية[497]. ومرة أخرى، كما في يوتوبيا مور، مهّد تمثيل كتاب كانغ المعاناة البشرية الأرضية، السبيلَ لتقديم المثال اليوتوبي الخاص بالوحدة العظمى على أنه الإنقاذ الوحيد. يقول: «بعد النظر في كل المعالجات الممكنة، لا سبيل إلى تخليص البشر من صنوف بؤسهم وتمكينهم من السعي إلى الفرح والمسرة إلا باتباع طريق الوحدة العظمى»[498]. ثم ينتقل بعدها إلى تحديد السبل الملموسة التي تقود نحو الوحدة: إلغاء حدود الدول لتوحيد كل البلاد، محو الاختلافات العرقية لتوحيد الإنسانية، تحرير كل النساء من سطوة الذكور لتحقيق المساواة الشاملة بين الجنسين، إلغاء العائلة لتنمية المواطنة العالمية، استئصال الملكية الخاصة لتحقيق الإدارة العامة للزراعة والصناعة والتجارة والنقل وما إلى ذلك. ففي عالم الوحدة العظمى الذي يقدمه كانغ سيتمتع كل فرد بالحقوق المتساوية نفسها

(497) انظر: Zhu Weizheng, *Qiusuo zhen wenming*, p. 247.

(498) Kang Youwei, *Datong shu [The Book of Great Unity]*, in *Datong lun er zhong*, p. 54.

ويشبع كل رغباته الطبيعية، ومنها الرغبات الجنسية، من دون التعدي على حرية الآخرين وحقوقهم.

في ضوء البنية البطريركية الأبوية الثقيلة للمجتمع الصيني في ذلك الزمن، تستدعي آراء كانغ الليبرالية في الحب والجنس والزواج النظر على نحو خاص. كان يريد أن يلغي الزواج ويستبدل به اتفاقًا أو عقدًا بين الشريكين. وهو يقول: «في قضايا الجنس والجِماع، سيلتقي الطرفان عندما يقع حب بينهما، لكنهما سيفترقان عندما يغيب التوافق». وقد جادل في أن الجنس «سيكون مسألة إشباع كل فرد رغباته واستعداده لتقديم مثل هذا الإشباع إلى الآخرين من دون تسمية أو أهلية، من دون حدود أو قيود، بل بالعاطفة المتبادلة». وقد منح حتى المثلية المكانة نفسها التي للعلاقة مع الجنس الآخر عندما أكد أن «الرجال والنساء في عالم الوحدة العظمى سيكونون متساوين، وسيكون كل واحد منهم مستقلًا وحرًا. سيرتدون الملابس نفسها ويتخذون مهنًا متشابهة، ولن يوجد فرق بين الذكر والأنثى. أما بالنسبة إلى الجنس، فلن يوجد فرق إن كان بين رجل وامرأة أو بين رجل ورجل آخر»[499]. أخيرًا، لن يوجد في عالم الوحدة العظمى بحسب كانغ يووي فروق فردية أو جماعية، لن توجد أمم مستقلة، بل ستعيش كل الإنسانية تحت ولاية حكومة واحدة مشتركة مقسمة إلى مناطق مستقلة، لن يوجد جيش أو قوات بحرية، بالرغم من أن الشرطة ستبقى عاملة للحفاظ على النظام، ولن توجد ملكية خاصة، لا فروق عرقية، لا تمييز على أساس الجنس، وسيكون الجميع أحرارًا متساوين.

---

(499) Ibid., pp. 346 - 347.

لكن رؤيـا كانغ اليوتوبية تحوي نقاطًا عمياء بالفعل. على سبيل المثال فهمه الاختلاف العرقي يحمل تأثير الأفكار العرقية والاجتماعية الداروينية الأوروبية في القرن التاسع عشر، ذلك أنه رأى أن الأعراق المختلفة تستوطن مراحل مختلفة من سلم التطور، حيث يحتل العرقان الأبيض والأصفر قمة سلسلة التطور، بينما يُنظر إلى السُّمر والحمر والسود على أنهم بقايا مرحلة بدائية يقفون على حافة حرجة ستقود إلى انقراضهم، بحسب مبدأ «البقاء للأصلح» الدارويني الاجتماعي. فالتطور تراتبي، وقد فُهمت مختلف الأعراق على أنها تحتل مراحل مختلفة في تطور النوع البشري. يقول كانغ: «في الحاضر، تتنافس كل الأمـم في ما بينها، لذلك فإنها بحكم الضرورة ستستغرق مئات السنين، بل آلاف السنين لتدخل تدريجًا نطاق الوحدة العظمى. فبعد أن تمر الأعراق السود والسمر باستئصال تدريجي لمئات وآلاف السنين، يحلّ فيها القوي بدل الضعيف، فإنها ستكون من الخاسرين للأسف، وربما لن يبقى أثر لجنسهم في عالم الوحدة العظمى الجديد». ثم يواصل كانغ فيقول بوضوح أكبر: «لذلك لن يوجد عندما يتحقق الوصول أخيرًا إلى عالم الوحدة العظمى إلا العرقان الأبيض والأصفر، بينما سيختفي العرقان الأسود والأسمر كليًّا. لن تبقى إلا قلة من الهنود، فعدد صغير من الهنود سيهاجر أغلبهم إلى أماكن في كل أنحاء العالم، وسوف يتغير لون بشرتهم أيضًا إلى حد ما». وهكذا، فإن ما سيحدث عند اندماج الأعـراق بحسب مخيلة كانغ يووي هو اختفاء السمر والسود عبر عملية تدريجية يتحولون فيها إلى صفر، ومن ثم «يمتزج الأصفر

والأبيض في عرق واحد من دون تمييز بين نبلاء وفقراء»[500]. ربما كان هذا أكثر الجوانب شؤمًا وإثـارة للقلق في رؤيا كانغ يووي اليوتوبية عن عالم المستقبل، وفيها تمثل أفكار الداروينية الاجتماعية مبررًا لإجراءات وحشية من أجل التوحيد والتماثل، يمكن أن تتحول إذا ما طُبقت كنوع من برنامج تحسين النسل إلى أخطر وأشد أنواع الهندسة الاجتماعية قمعًا وبعدًا كل البعد عن أي رؤيا لمجتمع مثالي. وبعد ثورة 1911 والإطاحة بآخر سلالة إمبراطورية هي تشينغ، أصبحت أيديولوجيا كانغ يووي الإصلاحية والملكية بالية في ظل تحرّك الحالة السياسية في صين القرن العشرين باتجاه يحبذ تنمية الاشتراكية والشيوعية.

اليوتوبيا في أعين الثوريين الماركسيين محض خيال جامح، ومثال الوحدة العظمى حلمٌ أجوف لا حظّ له في التنفيذ. وقد تسلح ماركس وإنغلز بالمفهوم الهيغلي عن الغائية التاريخية وبذلك النمط من الثقة الذي يميز النزعة العلمية في القرن التاسع عشر، وميَّزا بين اشتراكيتهما بوصفها نظرية علمية عن التاريخ والمجتمع ونظريات كل الاشتراكيين الأوائل، مثل سان سيمون (Saint-Simon) وشارل فورييه وروبرت أوين (Robert Owen) بوصفها «يوتوبية»، أي أضغاث أحلام لا علاقة لها بالواقع، ومحض «صور خيال جامح عن مجتمع مستقبلي» و«قصور (خيالية) في الهواء»[501]. بالنسبة إلى ماركس وإنغلز يصعب

(500) Ibid., pp. 171, 178.

(501) Marx and Engels, *Manifesto of the Communist Party*, in *Selected Works*, p. 60.

على الاشتراكيين اليوتوبيين تقديم أي شيء يزيد على «صور الخيال الجامح»، لا لأن فلسفتهم كانت أقل نظامية أو اتساقًا من النظرية الماركسية في المادية التاريخية، ولكن لأن فلسفتهم لا تستطيع أن تجد أساسها الصلب في الواقع الاجتماعي والاقتصادي، ولأن البروليتاريا في زمن هؤلاء الاشتراكيين ماقبل الماركسيين «التي كانت لا تزال في المهد، لم تقدم لهم إلا مشهد طبقة تفتقد إلى أي مبادرة تاريخية أو أي حركة سياسية مستقلة»[502]. لذلك فالزمن أو التاريخ نفسه، السابق على أي إرادة أو قصد إنساني فردي، هما ما أخرج الاشتراكية من خيالات طفولتها ماقبل الماركسية إلى نُضج نظرية علمية وممارسة اجتماعية. مع اكتشاف ماركس المفهوم المادي للتاريخ، وخصوصًا اكتشافه فائض القيمة بصفته مفتاحًا لفهم تعقيدات النمط الرأسمالي في الإنتاج، أعلن إنغلز: «أصبحت الاشتراكية علمًا»[503]. وكما وضَّح إنغلز في مقالته المعنونة **الاشتراكية: يوتوبية وعلمية** عُدّت الماركسية علمًا لأنها اكتشفت قوانين التطور التاريخي، القوانين اللاشخصية التي تحكم اشتغال «العلل النهائية» للتغيرات الاجتماعية والثورات السياسية. وهذه «العلل النهائية لن توجد في أدمغة الناس ولا في بصيرتهم الأفضل لاكتناه الحقيقة والعدالة الأبديين، ولكن في التغيرات في أنماط الإنتاج والتبادل. يجب أن لا يكون السعي إليها فلسفيًّا، ولكن في **اقتصاد** كل حقبة معينة»[504].

(502) Ibid., p. 61.

(503) Engels, *Socialism: Utopian and Scientific*, in ibid., p. 416.

(504) Ibid., p. 417.

في الصين، عرضَ ماو تسي تونغ (Mao Zedong) أفكارًا مشابهة فيما يتعلّق بيوتوبيا كانغ يووي. يقول ماو: «منذ هزيمة الصين في حرب الأفيون عام 1840، مّر تقدميو الصين بمشاق لا مثيل لها في سعيهم إلى أخذ الحقيقة من البلدان الغربية. كان هونغ هسيو شوان (Hung Hsiu-chuan) وكانغ يووي وين فو (Yen Fu) وسان يات سن (Sun Yat-sen)، ممثلين لأولئك الذين تطلعوا إلى الغرب من أجل الحقيقة قبل أن يولد الحزب الشيوعي الصيني». بحسب ماو، كل أولئك الذين تطلعوا إلى الغرب قبل ولادة الحزب الشيوعي الصيني قد أخفقوا بالضرورة، وذلك لأن الماركسية جاءت إلى الصين عبر روسيا. «لقد وجد الصينيون الماركسية بفضل الروس. قبل ثورة تشرين الأول (أكتوبر) لم يكن الصينيون يجهلون لينين وستالين فحسب، بل لم يعرفوا حتى ماركس وإنغلز. وقادة ثورة تشرين الأول هم من جاء إلينا بالماركسية اللينينية». وما إن وجد الشيوعيون الصينيون الحقيقة «حتى أتاح ذلك تحقيق الاشتراكية والشيوعية عبر جمهورية الشعب، وإلغاء الطبقات ودخول عالم الوحدة العظمى». ثم واصل كلامه ليقول: «كتبَ كانغ يووي» **تاتونغ شو أو كتاب الوحدة العظمى**، لكنه لم يجد ولم يستطع أن يجد الطريق لتحقيق الوحدة العظمى... الطريق الوحيد يمر عبر جمهورية الشعب التي تقودها الطبقة العاملة»[505].

---

(505) Mao Tse-tung, «On the People's Democratic Dictatorship,» in *Selected Works*, pp. 412–414.

في الترجمة الإنكليزية المقتبسة هنا، نقل مصطلح «داتونغ» (datong) على أنه «الانسجام الكبير» (Great Harmony) وقد عدلته ليكون «الوحدة العظمى» لكي ينسجم مع الطريقة التي ترجمت بها المصطلح في الكتاب.

بالنسبة إلى ماو، كانت «دكتاتورية البروليتاريا» بصفتها شكلًا للدولة والسلطة السياسية المؤسساتية، هي وحدها القادرة على تحقيق ما لم يجده ولم يستطع أن يجده كانغ يووي. لكنه في الوقت ذاته رأي الشيوعية أيضًا طريقًا ـ وطريقًا أفضل ـ لتحقيق ما أخفق كانغ يووي و«تقدميون صينيون» آخرون في تحقيقه: تحديدًا إدراك مثال الوحدة العظمى القديم.

ومثلما عدّ إنغلز المفكرين اليوتوبيين الأوائل مبشرين بالاشتراكية العلمية الحديثة، رأى ماو في كانغ يووي ومفكرين آخرين ماقبل شيوعيين، روادًا في مسعى فاشل للعثور على الحقيقة لكنه جدير بالثناء. في تقديم ماو الاشتراكية بوصفها الوسيلة السياسية لتحقيق الوحدة العظمى بصفتها غاية لها، احتفظ بلبّ الرؤيا اليوتوبية الصينية في خطته الكبيرة لإقامة «جمهورية الشعب» و«دكتاتورية البروليتاريا». وهذا بالطبع متفق كليًّا مع الجدل الماركسي، **تعالٍ** (Aufhebung) **هيغلي**(*) تام للفكرة اليوتوبية القديمة في الأيديولوجيا الجديدة. وكما يلاحظ غريغوري كليز (Gregory Claeys)، «الاشتراكية، وتحديدًا

(*) يعالج بول ريكور في كتابه **محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا** مشكلة إيجاد ترجمة دقيقة لمصطلح *Aufhebung* الألماني قائلًا: «لدى هيغل تعني *Aufhebung* التغلب على تناقض من خلال تغلب أو كبح يبقي على المعنى الإيجابي للطرف الأول. ويقال عن الطرف الأول إنه يصبح ذاتَه عبر التغلب عليه. لذلك، فإن *Aufhebung* تكبح قوة التناقض وتحتفظ بها ضمن الحل الذي يتغلب على الطرف الأول». انظر: ترجمتي لكتاب ريكور المذكور، ط 2 (بيروت: دار الكتاب الجديد، 2016)، ص 118.

وقد أضفت كلمة هيغلي إلى ترجمة المصطلح العربية في هذا الكتاب لتمييزه عن أنواع التعالي الأخرى.

الشيوعية، هي الشكل المميز الذي اتخذته التطلعات اليوتوبية في العالم الحديث»[506]. لكن التطلعات اليوتوبية لا تتحول في هذا التعالي الهيغلي إلى أيديولوجيات اشتراكية وشيوعية، أو تتحول الفنتازيا إلى 'علم' فحسب، بل تتجسد اليوتوبيا كفكرة بوصفها وقائع اجتماعية وسياسية. وإذا كانت اليوتوبيا تعبر عن مثال المجتمع الخيّر بوصفها أمثولة اجتماعية، فإن الاشتراكية بوصفها يوتوبيا متحققة قد طوت المثال في الواقع وجاءت بمجموعة كاملة من المشكلات للرؤيا اليوتوبية.

فساد النخبة (corruptio optimi)

اليوتوبيا كأمثولة اجتماعية هي من حيث تعريفها قصة خيالية. ويعني هذا المصطلح في اشتقاقه اليوناني «لا مكان»، بالرغم من أنه يستدعي معنى آخر أيضًا محيّرًا في الواقع هو «المكان الخيّر» (eutopia). ومعنى اسم الراوي في **يوتوبيا** مور -هيثلوداي- يقترب من «بائع التفاهات المتجول». تشير هذه الكلمات إلى طبيعة اليوتوبيا الخيالية بصفتها تقليدًا أدبيًا، والحق أن اليوتوبيا لا تبلغ المثالية إلا لأنها غير واقعية. وفي القرن التاسع عشر، عندما بدأت الاشتراكية، وخصوصًا الماركسية، تدرك مثال المجتمع الصالح بواسطة التنظيم السياسي وإعادة تركيب اقتصادية للأنظمة القائمة بدلًا من تخيّل المجتمع الخيّر بوصفه خيالًا أدبيًا، «كان مصير اليوتوبيا سلة قمامة التاريخ، بوصفها تحقيق أحلام عصورٍ لم تستطع تجاوز الحلم في

---

(506) Claeys, «Socialism and Utopia,» in *Utopia: The Search*, p. 206.

تحقيق المجتمع الخيّر». ونتيجة لذلك، كما يلاحظ كريشان كومار، شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر انحلال اليوتوبيات الأدبية: «صارت الرغبة العارمة تتجه إلى النظرية الاجتماعية اليوتوبية والجماعة اليوتوبية التجريبية لا اليوتوبيا الأدبية»[507]. لكن الاشتراكية نفسها أنتجت يوتوبيات أدبية جديدة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مثل **النظر إلى الوراء** (1888) لإدوارد بيلامي، **وأخبار من لامكان** (*News from Nowhere*) (1890) لوليام موريس (William Morris)، **ويوتوبيا حديثة** (*A Modern Utopia*) (1905) لـ هـ. ج. ويلز (H. G. Wells). وبعد الثورة الروسية، كانت الروايات السوفياتية المبكرة، مثل **أليتا** (*Aelita*) (1923) لألكسي تولستوي (Aleksey Tolstoy)، **ومدن وسنوات** (*Cities and Years*) (1924) لقسطنطين فيدن (Konstantin Fedin)، كلها يوتوبية في بنائها وغايتها.

وكما يشير يوري ستريتر (Jurij Striedter)، إذا كان الروائيون السوفيات قد رأوا عالمًا يتهاوى بعد الحرب العالمية الأولى، فإنهم لم يكتفوا بتصوير خيبة الأمل والدمار، بل مالوا لـ«النظر إلى الأزمة وتقديمها بوصفها انتقالًا من الماضي المتصدع إلى مستقبل أفضل متكامل، إذ تبقى الإنسانية السعيدة في نهاية المطاف، وهي تتماسك وتتحد، الغاية الأخيرة للثورة ونتاجها، أي الاتحاد السوفياتي»[508].

---

(507) Kumar, «Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth Century,» in *Utopia: The Search*, p. 251.

(508) Striedter, «Journeys Through Utopia,» *Poetics Today*, vol. 3, no. 1 (Spring 1982), p. 34.

ويمكن الثورة والنظام السوفياتي الجديد أن يقدما إلى العالم المنهار الأمل الجديد في إعادة البناء. ثم يتابع ستريتر، أنّه بالرغم من رفض الماركسية الاشتراكيةَ اليوتوبية، صارت الرواية اليوتوبية شكلًا مهمًّا في الأدب الروسي ما بعد الثورة.

وقد فضّلت الثورة الشيوعية نفسُها تنشيط التقاليد اليوتوبية القديمة واعتمادها، وخلق رؤى يوتوبية جديدة، من آمال العقيدة الألفية (chiliastic) التي تتضمن بعث الموتى إلى مشاريع الاقتصاديين السياسيين التي ارتدت قناع الروايات اليوتوبية ورُوّجت على أنها كذلك، ومن أساطير روسيا وبرامجها الزراعية إلى الكراسات الحضرية البروليتارية وقصائد المستقبليين (futurists) و«الثقافة البروليتارية» (Proletkult)، ومن انتظار المنقذ المسيحاني الروسي تحديدًا إلى الأممية والكونية، من الأحلام الفوضوية إلى النماذج البناءة»(509).

وهكذا خرجت من حماسة الثورة نشوة التطلعات اليوتوبية التي أشاعت في الأدب السوفياتي المبكر محاولات محاكاة عالم جديد أفضل ينتظر أن ينهض من رماد الحرب والدمار، عالم جديد شجاع تبنيه البروليتاريا المجهزة بالتكنولوجيات التي أتاحت التصنيع والتحديث وبتقدم العلم، وقد ألهمتها فكرة لينين عن الشيوعية بوصفها النظام السوفياتي، فضلًا عن الهندسة الكهربائية.

مع ذلك، بدأت تتطور في الوقت ذاته صورة اليوتوبيا السلبية، أو اليوتوبيا المضادة، أو الدستوبيا (dystopia)، منذ القرن التاسع عشر، ثم اكتسبت أهمية خاصة في القرن العشرين بصفتها استجابة

(509) Ibid., p. 36.

للآراء المفرطة في تفاؤلها بصدد مرونة الطبيعة البشرية الأساس، والتوقعات غير الواقعية ببزوغ فجر مجتمع خيّر، والثقة بكفاءة الآلات والتقدم التكنولوجي. ونشر شارل نودييه (Charles Nodier) في فرنسا العديد من الروايات اليوتوبية المضادة في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وقدم إميل سوفستر (Emile Souvestre) **في العالم كما هو** (*Le Monde tel qu'il sera*) (1845) لقرائه «حكاية تحذيرية من عالم الغيب عن مخاطر المكننة والسيطرة على الفكر ولاإنسانية مجتمع مهووس بالممتلكات المادية». لذلك، كما لاحظ لوران بورت (Laurent Portes)، نجد في وقت مبكر منذ عام 1845، «روائيًّا يتقدم ليشجب مستقبلًا 'يمكن أن تستعبد فيه الآلة الإنسان ويمكن أن يُستبدل بالحب المصلحة الخاصة'»[510]. وصدرت في إنكلترا أعمال مثل **ما بعد لندن** (*After London*) (1885) لريتشارد جيفريز (Richard Jefferies) **وعمود قيصر** (*Caesar's Column*) (1890) لأغناطيوس دونيلي (Ignatius Donnelly) **وصور لمستقبل اشتراكي** (*Pictures of a Socialist Future*) (1893) ليوجين ريشتر (Eugene Richter)، وكانت كلها روايات يوتوبية مضادة تتخذ شكل التعليقات الاجتماعية، وهو ما يوحي، كما يجادل كومار، بأن «اليوتوبيا واليوتوبيا المضادة تدعم إحداهما الأخرى، فهما وجهان لصنف أدبي واحد. وهما يستمدان سندهما من الطاقة والقوة المتبادلة بينهما. إحداهما ترسم المستقبل بألوان زاهية، والأخرى

---

(510) Portes, «Utopia and Nineteenth-century French Literature,» in *Utopia: The Search*, p. 245.

تلوّنه بالأسود»[511]. لكن المؤكد أن الأمر يتجاوز مجرد الدينامية الداخلية للتحدي والاستجابة في الصنف الأدبي نفسه، فهنالك ما هو أكثر خلف تنازع شد الحبل بين اليوتوبيا واليوتوبيا المضادة، وهو ما حسم النصر الذي لا يُنكر للأخيرة في القرن العشرين.

ولقد فرض الواقع الاجتماعي نفسه على المخيلة الأدبية، إن صح القول، الرواية اليوتوبية المضادة وقوتها على الإقناع. ويلاحظ كومار أيضًا: «بالنسبة إلى الأدباء من المثقفين، والإنسانويين على وجه الخصوص، كانت الحرب العالمية الأولى، وصعود النازية، وتدهور الشيوعية السوفياتية إلى الستالينية، وفشل الرأسمالية الغربية في ثلاثينيات القرن العشرين... كل هذه كانت تعليقات ساخرة على الآمال اليوتوبية... وبمقدار تعلق الأمر باليوتوبيا نفسها، بدا المزاج والنمط السائدان يوتوبيين مضادين بجلاء»[512]. بكلمات أخرى، كان الواقع الاجتماعي والسياسي عند منعطف القرن هو ما أنتج، على شكل استجابات وتعليقات أدبية، يوتوبيات مضادة قوية ومؤثرة، مثل **نحن** (*We*) (1924) ليفغيني زامياتين (Yevgeny Zamyatin)، و**عالم جديد شجاع** (*Brave New World*) (1932) لألدوس هكسلي (Aldous Huxley) و**1984** (*1984*) لجورج أورويل (George Orwell). ومثل هذا الاتصال المباشر - ولكن المستور - بين النصين اليوتوبي واليوتوبي المضاد وبين الواقع الاجتماعي والسياسي بصفته

---

(511) Kumar, «Utopia and Anti-Utopia,» in *Utopia: The Search*, p. 253.

(512) Ibid., p. 255.

سياقًا هو ما يكوّن البنية الأمثولية المزدوجة في تقليد الروايات اليوتوبية واليوتوبية المضادة. فعند قراءة مثل هذه الروايات، علينا أن لا نكتفي بفهمِ ما يقوله النص حرفيًا وحسب، ولكن ما يعنيه أمثوليًا أيضًا، بوصفه تعبيرًا إما عن رؤيا يوتوبية إيجابية وإما عن محاكاتها الساخرة المتهكمة أو نقدها.

ولكن ما هي على وجه الدقة المشكلة مع اليوتوبيا بوصفها مجتمعًا خياليًا خيّرًا؟ وما الذي جعل كتّاب اليوتوبيات المضادة يشعرون بضرورة الاستجابة لها؟ أو ما هو الأهم، هل يوجد أي شيء في فكرة اليوتوبيا ذاتها يجعلها تميل إلى التدهور، بالضرورة تقريبًا، إلى نقيضها اليوتوبي المضاد؟ بالرغم من التنويعات العديدة والاختلافات الداخلية، فإن المشكلة الرئيسة في المثال اليوتوبي الساعي إلى خير الجماعة هي ميله إلى تفضيل الجماعية على حساب الفردية. في هذا السياق، يمكننا أن ندرك تمامًا معنى عنوان رواية زامياتين اليوتوبية المضادة **نحن**، وفيها يتمُّ التعرُّف إلى جميع سكان «الدولة الواحدة» الدستوبية (المضادة لليوتوبيا) لا بأسمائهم الخاصة ولكن بوصفهم أرقامًا، أي مجرد إحصاءات. وفي «لقاء مع الذات» متخيل عن حالة الأدب في الاتحاد السوفياتي في عشرينيات القرن العشرين، أخبر زامياتين محاورًا فرنسيًا «أن المشكلة الطاغية هي بقاء الشخصية الفردية مقابل الجماعية،» وأن روايته **نحن** «كانت الأولى في كشف هذه المشكلة»[513]. وتلاحظ ريناتا غالتسيفا (Renata Galtseva) وإيرينا رودنيانسكايا (Irina Rodnyanskaya)، أن استبدال «الأرقام بالأسماء» يعيد إلى الأذهان

(513) Clarence Brown, introduction to *We* by Zamyatin, p. xxvii.

لا محالة المجموعات الستالينية والهتلرية في المحاسبة. مع ذلك، فإن الرائع هنا ينحصر في قدرة الروائي العجيبة على استشراف واقع الدولة الشمولية الستالينية والهتلرية، لأن زامياتين كتب **نحن** عام (1920-1921)، لكن بصيرته اتجهت إلى فهم منطق التوتاليتارية التي تسحق الفرد باسم الجماعة: «يمهد الفرد السبيل، بتخليه الطوعي عن ذاته السابقة وتقمصه صفات ثوب مختلف، إلى اللااسم، إلى أن يصبح متماهيًا مع موضع مرقّم في تشكيلة جماعية»[514].

يمكن أن نتتبّع أصول مشكلة الجماعي مقابل الفرد في الميراث اليوتوبي منذ الأعمال اليوتوبية المبكرة، ونعود إلى **يوتوبيا** مور، التي تتم فيها التضحية بحقوق الأفراد ومصالحهم بالفعل في التخطيط الاجتماعي اليوتوبي والضبط كسيطرة نظامية على الحياة اليومية، والقيود القاسية على الحرية الشخصية. فلا يمكن يوتوبيي مور، على سبيل المثال، السفر بحرية وبقرار شخصي، لكنهم «يسافرون في مجموعات حاملين رسالة من الحاكم تمنحهم الإذن بالسفر وتحديد يوم عودتهم... وكل من يقرر ترك مقاطعته من دون إذن ويُلقى القبض عليه من دون رسالة من الحاكم سيُعامل بازدراء، ويعاد بصفته هاربًا فيعاقب بشدة. فإذا كان جريئًا إلى حد يجعله يحاول مرة أخرى سيُحوّل إلى عبد»[515]. وهذا، إن توخينا الاعتدال، جانب مقلق مظلم

(514) Renata Galtseva and Irina Rodnyanskaya, «The Obstacle: The Human Being, or the Twentieth Century in the Mirror of Dystopia,» in *Late Soviet Culture*, ed. Luhusen with Kuperman, p. 80.

(515) More, *Utopia*, p. 145.

في اليوتوبيا يبقى يمثل ظلًا مهددًا بمقدار كونه مجرد قصة خيالية أدبية، لكنه يصبح مصدر بؤس لا يحتمل عندما يتجسد واقعًا سياسيًا في مجتمع شمولي. وهذا بالطبع هو ما رأى كثيرٌ من الناس حدوثه في الصين تحت قبضة ماو الحديدية، وفي الاتحاد السوفياتي السابق وأوروبا الشرقية، وكذلك ما تحاول روايات القرن العشرين اليوتوبية المضادة العظيمة أن تصفه بصورة كابوسية للدستوبيا. فإذا كانت اليوتوبيا تبدأ من الرغبة الإنسانية الأساس في طريقة وجود أفضل، وتُطلق تلك الرغبة مزهرة في شكل أدبي، فإن التضحية بالحرية الفردية باسم المصلحة الجماعية تشبه سوسة متخفية تنهش لبّ اليوتوبيا حتى تدمرها تمامًا.

لذلك فالفردي مقابل الجماعي هي المشكلة الأساس في كل اليوتوبيات، وأود أن أناقش هذه المشكلة بالإشارة إلى رواية زامياتين **نحن**، لا لأنها أول روايات القرن العشرين اليوتوبية المضادة العظيمة، وكان لها بعض التأثير في هكسلي وأورويل وحسب، ولكن أيضًا لأن مشكلة الفردي مقابل الجماعي تُطرح في هذه الرواية بقوة تخييلية وتحليلية استثنائية، وبصور أخّاذة واستبصار عميق، فمسرح **نحن** هو المستقبل البعيد الذي يَكتب عنه الراوي د-503 كل شيء في سلسلة من التسجيلات تهدف إلى تدوين ما حدث في «الدولة الواحدة» التي قطعت شوطًا بعيدًا في تطورها التكنولوجي، وهو نوع من وقائع رواية الخيال العلمي موجهة إلى قرائه المجهولين في الماضي السحيق، أي في زماننا. في العالم الدستوبي لِـ«الدولة الواحدة» تنظم الحياة بصراحة باستخدام

«جـدول ساعات» يقرر على وجه الدقة ما سيفعله د_503 وكل الأرقـام الأخرى في كل دقيقة بعينها، وهو جدول إرشـادي يشمل الكل، يسميه الراوي «نظام أخلاق علمية، أي نظامًا يعتمد الطرح والجمع والضرب»[516].

تعدّ فكرة القيام بفعل غير منظم، أي الحرية، أمرًا شنيعًا يتعرض مرارًا إلى التسفيه لكونه بدائيًا، شـاذًا، لاعقلانيًا بل حتى إجراميًا. يكتب د_503 في مفكرته: «الحرية والإجرام يشبهان في تلازمهما... إنهما يشبهان الغاز وسرعته. عندما تخفّض سرعة الغاز إلى صفر يكف عن الحركة، عندما تنخفض حرية الإنسان إلى صفر لا يرتكب جرائم. هذا أمر جلي. والطريقة الوحيدة لتخليص الإنسان من الجريمة هو تخليصه من الحرية»[517]. وفي هذا السياق تبدو إعادة التأويل التي يقدمها زامياتين للقصة التوراتية عن سقوط الإنسان، ذات أهمية قصوى لأنها تكشف، ربما من دون أن تقصد ذلك عامدة، المعنى القديم ما قبل أوغسطين لقصة التكوين، وتقرأها بصفتها قصة عن الخيار الفردي والحرية الإنسانية.

بالطبع تُقدَّم إعادة التأويل هذه على نحو متهكم، عبر عدسات منظور دستوبي مشوِّهة، ذلك أنّ «خرافة الفردوس القديمة كانت تدور حولنا، حول هذه اللحظة بالذات»، حسبما يقول ر_13، الشاعر المُعَيَّن رسميًا في «الدولة الواحدة»، وهو يتفكّر في إعدام أرقام متمردة في اليوم السابق، وفي طبيعة السعادة كما تُفهم في عالمه الدستوبي.

(516) Zamyatin, *We*, p. 14.

(517) Ibid., p. 36.

«ذلكما الثنائي في الفردوس، عُرض عليهما خيار: السعادة من دون حرية أو الحرية من دون سعادة، ولا شيء آخر. ولقد اختار الأحمقان الحرية. ثم ماذا حصل؟ بعدها ظلا لقرون يحنّان إلى موطنهما، إلى الأغلال». في إعادة التأويل هذه لقصة سقوط الإنسان تحقق «الدولة الواحدة» الغاية الدستوبية الحقيقية، وهي الاستئصال الكامل للخيار الفردي بإعادة تعريف السعادة على أنها اللاحرية، أي على أنها تقييد صارم وتحكم كامل. ويواصل ر-13 الشاعر الرسمي الناطق بلسان «الدولة الواحدة»:

نعم! لقد ساعدنا الله أخيرًا على هزيمة الشيطان، وذلك لأن الشيطان هو من دفعهما إلى انتهاك الوصية وتذوق الحرية ثم الدمار، فهو الأفعى المخادعة. لكننا ضربناه بحذاء على رأسه! «كراك»! وانتهى كل شيء: عاد الفردوس من جديد. وعدنا بسطاء أبرياء من جديد مثل آدم وحواء، لا أثر لتلك التعقيدات عن الخير والشر: كل شيء في غاية البساطة، بسيط بساطة الطفولة: الفردوس! فالمُحسن، والآلة، والمكعب، وجرس الغاز، والحرس: كل هذه الأشياء تمثل الخير، كل ما يتصف بالسمو والبهاء والنبل والرقي والصفاء البلوري. لأن ذلك هو ما يحمي لاحريتنا، أي سعادتنا[518].

في «الدولة الواحدة» الدستوبية يعني الشعور «بالسعادة» إذًا التخلي عن الاختيار والحرية الشخصية والحقوق الفردية، وذلك لكي يتماهى المرء تمامًا مع الجماعي. وكما يعبر الراوي بطريقته الرياضية الدالة عليه، يمكن العلاقة بين الفرد والجماعة أن تُقاس بحساب دقيق:

---

(518) Ibid., p. 61.

لذلك، خذ ميزانًا وضع على إحدى كفتيه غرامًا وعلى الأخرى طنًا، على إحدى الكفتين 'أنا' وعلى الأخرى 'نحن'، 'الدولة الواحدة'. أمر واضح، أليس كذلك؟ تأكيد أن لـ'أنا' 'حقوقًا' معينة بمقدار تعلق الأمر بالدولة، هو نفسه تأكيد أن الغرام الواحد له وزن طن كامل. وهذا يُفسر الطريقة التي تُقسّم بها الأشياء: الحقوق من حصة الطن، الواجبات حصة الغرام. والطريق الطبيعي من التفاهة إلى العظمة هو هذا: انس أنك غرام، واشعر بنفسك جزءًا من مليون في الطن[519].

يفضح هذا المقطع بشكل مؤثر منطق الدولة الشمولية التوتاليتارية، وهو دائمًا منطق تفاهة الفرد مقابل الجماعة ذات الأهمية الشاملة، والتعبير عن ذلك المنطق بطريقة الحساب البسيط يميّز أسلوب زامياتين التهكمي، خصوصًا استخدامه التهكمي للرياضيات بصفتها رمزًا للسيطرة في اليوتوبيا المضادة. وإذ يشير زامياتين إلى إحالةٍ رياضية مشابهة في رواية دوستويفسكي (Dostoevsky) **ملاحظات من العالم السفلي** (*Notes from the Underground*)، فإنه يضع منطق السيطرة على شكل معادلة بسيطة ويجعل الراوي يتغنى بمزايا «جدول الضرب» الذي «لا يكرر أبدًا ولا يرتكب خطأً أبدًا». ثم يواصل د-503 كلامه فيضيف: «ولا شيء أكثر سعادة من الأرقام التي تعيش وفق رشاقة قوانين جدول الضرب وأبديتها. لا تردُّد، لا تخبّط. الحقيقة واحدة، وطريق الحقيقة واحد. الحقيقة هي ضرب اثنين في اثنين، وطريق الحقيقة هو أربعة»[520]، ففي السياق الأدبي للرواية اليوتوبية المضادة، تدل الحقيقة الرياضية البسيطة

(519) Ibid., p. 111.

(520) Ibid., pp. 65-66.

«ضرب اثنين في اثنين يساوي أربعة» أكثر بكثير من مجرد السيطرة التامة، وذلك لأن «الأخلاق العلمية» التي تقوم مثالًا عليها تردّ الحياة الإنسانية، وفي الواقع الإنسانية نفسها، إلى تجريد، إلى صفر أجوف، يقُدّم بالثقة ذاتها التي تميّز الغائية الخطية، منطق رياضيات لاشخصي، بارد كالثلج. بهذا فإنّ زامياتين، باستخدامه الرياضيات في شكل تهكمي، يضع في موضع التساؤل النزعة العلمية التي لا هوادة فيها السائدة في الأيديولوجيا الاشتراكية والدولة الاشتراكية كما رآها في ذلك الزمن، وينبهنا إلى خطر فقدان الإنسانية في سياق التضحية بالحرية الشخصية من أجل قضية جماعية ـ خطر الادعاءات اليوتوبية بالتزام العقلانية والتقدم العلمي والخير الجماعي.

لكن فن الرواية، كما يجادل ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)، بوليفوني (متعدد الأصوات) (Polyphonic) بطبيعته، يحتوي «تنوعًا من أنماط الكلام (أحيانًا تنوّعًا من اللغات) وتنوعًا من الأصوات الفردية منظمة فنيًّا»، وهو ما يعني أن الرواية تبقى دائمًا عالمًا مصغرًا من «تعددية الكلام»[521] (heteroglossia). وحتى إذا ما تم تمثيل خطاب السلطة والسيطرة بوصفه مهيمنًا في الرواية اليوتوبية المضادة، كما هي الحالة في رواية زامياتين **نحن**، فإن على الرواية بوصفها صنفًا أدبيًّا بوليفونيًّا، التطور عبر طريقة تتيح إسقاط الكلمة السلطوية لا محالة. يقول باختين: «الرواية هي التعبير عن الإدراك الغاليلي للغة، وهو فهم ينكر السيادة المطلقة للغة واحدة متوحدة.

---

(521) Bakhtin, «Discourse in the Novel,» in *The Dialogic Imagination*, trans. Michael Holquist, pp. 262_ 263.

تبدأ الرواية بافتراض الإزاحة اللفظية والدلالية للعالم الأيديولوجي عن المركز، أي بافتراض نوعٍ من التشرد اللغوي يعيشه الوعي الأدبي الذي لم يعد يمتلك وسيلة لغوية مقدسة موحدة لاحتواء الفكر الأيديولوجي»[522]. يعتمد ستريتر على مفهوم باختين للرواية البوليفونية لكي يُظهر في رواية زامياتين **نحن** «وعي [الراوي] اللغوي» وهو ينتقل من الترديد الغافل للكلمة الرسمية الشمولية إلى اكتشاف «إمكان كلمات وأصوات **مختلفة**، ومن ضمنها صوته هو نفسه»، وهكذا «يبدأ اكتشاف بوليفونية المجتمع المحيط به»، فتبدأ الكلمة التسلطية تفقد تدريجًا قبضة تحكمها بالراوي، بينما تتقدم الرواية وتزداد تعدديتها الصوتية وبوليفونيتها بالضرورة. يقول ستريتر: «تتحدى هذه البوليفونية اللغة الشمولية السياسية وتمحوها، وكذلك لغة الجبر أو الرياضيات المطلقة المألوفة تمامًا لدى الرياضي د-503 (والمهندس زامياتين) التي دخلت المعتمد بقرار من الدولة المطلقة بدافع من التزامها العقلانية الواضحة»[523].

هذه بالفعل هي الطريقة التي تتحرك بها اللغة والنبرة وتتغيران في رواية زامياتين **نحن**: بالرغم من أن الحياة في «الدولة الواحدة» التوتاليتارية تنظم بدقة رياضية وتبقى شفافة تمامًا بفعل الرصد، فإن التنظيم والسيطرة لا يمكنهما أن يكونا تامّين أو شاملين. وفي الواقع، يبدو لبعض الوقت أن كل شيء تحت السيطرة بالفعل في «الدولة الواحدة» التوتاليتارية، وأن لا وجود للتنويعات أو المفاجآت،

---

(522) Ibid., pp. 366-367.

(523) Striedter, «Journeys Through Utopia,» p. 43.

ولكن مع انكشاف بواطن القصة، فإن اللانظامي واللامتوقع الذي يمثله شخص الأنثى الملغزة أ_330 وغوامضها المعنوية وسلوكها المنفلت، هو ما يهدم السيطرة التامة تقريبًا لليوتوبيات المضادة. لكن زامياتين لا يقدم وعدًا مع ذلك بالتحرر من السيطرة الشمولية في نهاية الرواية. وبالرغم من أن آلة «الدولة الواحدة» العصية على الكسر تُكسر في النهاية وتثبت أنها أقل اقتدارًا في سطوتها مما بدا للوهلة الأولى، فإنها لا تموت بأي حال. وبعد ثورة فاشلة، يُقتل المتمردون الأرقام، ويؤمر الباقون بأن تزال من أدمغتهم آخر علامات الإنسانية في عمليات إجبارية. وبعد أن يخضع د_503 لمثل هذه العملية، وكان قد مال إلى جانب المتمردين لبعض الوقت بتأثير أ_330 وبفعل إنسانيته اليقظة، يعود إلى جانب المؤسسة ويخون كل المتمردين الأرقام، بل يجلس مع المحسن المقتدر ليراقب تعذيب المتمردين وإعدامهم. يقول د_503 التائب لا بد من الإسراع في قمع الثورة وإعدام المتمردين:

لا يمكن تأجيل ذلك، لأن الفوضى لا تزال تعم المناطق الغربية. هنالك زئير وجثث وحيوانات، وللأسف عدد كبير ممن خانوا العقل.

ولكن في الجادة الأربعين، التي تقطع المدينة بالطول، تمكنوا من بناء حائط مؤقت مكهرب بأمواج فولتية عالية. وآمل أن نحرز النصر. لا بل أثق بأننا سننتصر. لأن العقل يجب أن ينتصر»[524].

مع هذه السطور تبلغ الرواية نهايتها ويُترك للقراء الانطباع بأنّ الدولة الشمولية التوتاليتارية قد استعادت السيطرة على الشعب

(524) Zamyatin, *We*, p. 221.

والفوضى، ولا أملَ كبيرًا للمتمردين في الإطاحة بالمُحسن المقتدر وآلته المهلكة الفعّالة. وفي ضوء الحالة السياسية السائدة في عشرينيات القرن العشرين، يشهد رفض زامياتين دغدغة إحساس القارئ بالعدالة الشعرية بمنحه أملًا زائفًا في نصر غير محتمل يحرزه الفرد، على تحليله الواعي للواقع السياسي في ذلك الزمن واستبصاره في مخاطر الدعاوى اليوتوبية. لا تُظهر النهاية المعتمة تشاؤم زامياتين بمقدار ما هي تعبير عن استجابته الحساسة للواقع الاجتماعي والسياسي. يجادل كريشان كومار: «يمكن التفكير في اليوتوبيا المضادة بأنها ابتكار يهدف إلى التصدي للاشتراكية بمقدار ما كان يُنظر إلى الاشتراكية بأنها التعبير الأكمل والأرقى للعبادة الحديثة للعلم والتكنولوجيا والتنظيم. وبهذا المعنى تكون اليوتوبيا واليوتوبيا المضادة كلتاهما قد انتهتا خلال مئة عام مضت إلى التعبير عن أبرز ظاهرة سياسية في الأزمنة الحديثة: وهي صعود الاشتراكية كأيديولوجيا وكحركة»[525].

إذا كانت اليوتوبيا المضادة، أي الشبح القرين (Doppelgänger) للرؤيا اليوتوبية، قد ظهرت استجابةً ونقدًا للاشتراكية كأيديولوجيا وواقع سياسي، إذًا فلنا أن نتوقع أن التغيّرات الهائلة في نهاية القرن العشرين يمكن أن تضع حدًّا لكل من اليوتوبيات واليوتوبيات المضادة. إن تحطيم جدار برلين برمزيته العالية في عام 1989، وتفكك الاتحاد السوفياتي، والتغيرات البارزة التي وقعت في الصين منذ تسعينيات القرن العشرين تشير كلها إلى أن الاشتراكية بصفتها

(525) Kumar, *Utopia and Anti-Utopia*, p. 49.

اقتصادًا تخطط له الدولة و«دكتاتورية البروليتاريا» قد أخفقتا. ربما يكون القرن العشرون قد وفر ما يكفي من الدليل لإظهار مفارقة التاريخ في أن الرؤيا اليوتوبية من أجل مجتمع خيّر تمتلك ميلًا بغيضًا للتحول إلى نقيضها القبيح. يورد فريديريك روفيلوا (Frédéric Rouvillois) كثيرًا من الأمثلة لدعم رأيه بأنّ لليوتوبيا نوعًا من القرابة مع التوتاليتارية. يقول روفيلوا: «التقارب متكرر إلى حد يمنع الاعتقاد بأنه مصادفة. فكلٌّ من اليوتوبيا والشمولية (أو التوتاليتارية) تعكس إحداهما صورة الأخرى، وتبعثان من دون كلل الصورة نفسها جيئة وذهابًا، كما لو أن اليوتوبيا لا تتجاوز أكثر من هاجس يتوقع التوتاليتارية، والتوتاليتارية هي التنفيذ المأسوي للحلم اليوتوبي. ولا يفصل بين الاثنتين إلا المسافة التي تفصل الحلم عن تحققه»[(526)].

كما ذكرت من قبل، فإن أهم صلة بين الاثنتين هي تجاهلهما الفرد باسم الجماعة. ولأن الجماعي لا يمكن أن يبقى مجردًا في الواقع السياسي، فإنه لا بد من أن يؤدي وظيفته عبر فاعل بشري ويجد بشرًا واقعيين يمثلونه، غالبًا ما يكون الفاعل رجلًا، قائدًا أعلى. إذا وضعنا ذلك بصيغة زامياتين الرياضية، فإن القائد المقتدر هو الطن الذي يمتلك كل الثقل، بينما الفرد ليس سوى غرامٍ لا قيمة له بالمقارنة. في الروايات اليوتوبية المضادة يصبح ذلك القائدُ أشبه بالإله كما هو حال المحسن في رواية زامياتين **نحن** أو الأخ الأكبر في رواية أورويل **1984**: «ومن حيث الأساس، تشترك اليوتوبيا والتوتاليتارية بمفهوم مشترك

(526) Rouvillois, «Utopia and Totalitarianism,» in *Utopia: The Search*, p. 316.

عن الإنسان والطبيعة والتاريخ. فهما يفهمان التاريخ بوصفه تقدمًا ضروريًا وأبديًا، والإنسان العاقل فاعله الرئيس وقوته الداعمة»، كما يقول روفيلوا، ويضيف: «ما نراه بعد المشروع المشترك في رؤية 'مملكة السماء تتحقق على الأرض في نهاية المطاف' رغبة مشابهة تربط اليوتوبيا بالتوتاليتارية على نحو متأصل، لتضع الإنسان في مكان الإله بالرغم من أن عليه تحمل كل عذابات الجحيم ليبلغ ذلك»[527]. يمكن أن تذكرنا رغبة اليوتوبيا في «وضع الإنسان في مكان الرب» بمناقشة كومار عن منشأ **يوتوبيا** مور في السياق الدنيوي لعصر النهضة والإصلاح، خصوصًا فكرة أن اليوتوبيا نقد للمفهوم الأوغسطيني عن الخطيئة الأصلية والطبيعة البشرية وتمرُّد عليه. وربما أمكننا الآن بعد تجارب في الادعاءات اليوتوبية والنقد اليوتوبي المضاد أن ندرك أن الإنسان ليس إلهًا في نهاية المطاف، والأهم أن الإنسان لا يمكن أن يوضع في مكان الرب. ولا يعني هذا عودة إلى الورع الديني، لكنه يعني إحساسًا أعمق بالتواضع والاعتدال، إدراكًا أكثر تعقلًا لحدودنا وانكشافنا أمام الخطأ كبشر.

ولكن لا حاجة إلى مماهاة اليوتوبيا بالاشتراكية تمامًا، كما إن الاشتراكية ليست الهدف الوحيد لنقد اليوتوبيا المضادة، فإيقاع اللوم على اليوتوبيا في كل إخفاقات الدول الاشتراكية، كما يصرّ كومار، «يشبه لوم المسيحية على محاكم التفتيش»[528]. واليوتوبيا رغبة في التغيير ورؤيا عن ذلك التغيير في نهاية المطاف، فهي «لا تواجه الواقع

(527) Ibid., p. 331.

(528) Kumar, *Utopianism*, p. 99.

بتقويم مدروس لإمكانات التغيير ولكن بالمطالبة بالتغيير»[529].

وفي بداية القرن الحادي والعشرين لم تختفِ اليوتوبيا وحسب، بل اختفت معها اليوتوبيا المضادة. يقول كومار: «لا يوجد وريث لويلز (Wells)، ولا حتى لهكسلي أو أورويل. «كان أداء اليوتوبيا المضادة لا يقل سوءًا عن اليوتوبيا، بالرغم من أن بعض الروائيين وكتّاب روايات الخيال العلمي استلهموا أنماطها وتقنياتها لاستحضار رؤاهم الكابوسية الخاصة عن المستقبل»[530]. لكن ادعاء نهاية اليوتوبيا يساوي في مبالغته الادعاء بنهاية التاريخ. وأفضل ما نستطيع فعله هو تخليص اليوتوبيا من كل العناصر التي تحوِّلها إلى نقيضها الكابوسي، بالرغم من إدراكنا الكامل صعوبة ذلك. والتاريخ يتواصل والمستقبل ما زال في حاجة إلى التشكل على نحو أو آخر. وكما عبّر رونالد شاير برشاقة: «أغلب الظن أن حالتنا متناقضة، فنحن نعلم أننا نشكّل المستقبل في واقعنا الفعلي، وسواء شئنا ذلك أم أبيناه نعلم أن الخيارات الإنسانية المحض التي نتخذها اليوم ستكون لها نتائج دائمة بالنسبة إلى العالم لأجيال قادمة. ما لم نقبل أن خياراتنا عمياء وأن مصير العالم الذي نشكله خاضع لقوانين تقع في خارج قدرتنا على التحكم بها كليًّا فليس لنا من خيار إلا الميل إلى اليوتوبيا، بروح عبارة سارتر، إن صح القول: 'محكوم علينا أن نكون أحرارًا'»[531].

---

(529) Ibid., p. 107.

(530) Kumar, «Utopia and Anti-Utopia,» in *Utopia: The Search*, p. 265.

(531) Schaer, «Utopia: Space, Time, History,» in *Utopia: The Search*, p. 6.

اليوتوبيا، بكلمات أخرى، هي المستقبل المتخيل. وهو ما يعني، أن مفهوم اليوتوبيا، بعد كل التطورات خلال خمسمئة سنة مضت، منذ توماس مور، قد عاد أخيرًا إلى نقطة انطلاقه الأساس، تحديدًا إلى الرغبة الإنسانية ذاتها في مجتمع أفضل يقع ما وراء الواقع، أو كما عبرت عنه ليفيتاس «الرغبة في طريقة وجود أفضل». بهذا المعنى ستكون اليوتوبيا أو المثل الأعلى للمجتمع الخيّر النموذجي حيّة على الدوام بالطبع، وسوف تغذي باستمرار أملنا وعزيمتنا على العمل من أجل المستقبل. لكن علينا في ضوء ما شهدناه في القرن العشرين أن نبقى دائمًا يقظين لخطر الأفكار الكبيرة، ومنها فكرة اليوتوبيا التي تحرم البشر من فرديتهم باسم مصلحة جمعية، وعلينا أن ندرك أن من الواجب دائمًا إبقاء فجوة بين المثالي والواقعي، بين اليوتوبيا من حيث هي مفهوم وواقع الحياة الاجتماعية والسياسية. وربما كان من أقسى المفارقات أو الجدليات في التاريخ أن الأمل في مجتمع كامل يحتوي على بذرة نفيه ذاتها، فالإيمان بالطبيعة البشرية بوصفها خيّرة من حيث الجوهر قد استثار أسوأ طمع بشري في القوة والهيمنة. مع ذلك، لا يمكن الإنسانية التخلي عن الأمل في مجتمع أفضل وحياة أفضل، بالرغم من أن الفجوة بين المثالي والواقعي ستبقى قائمة دائمًا. فكيف نردم هذه الفجوة ونصل إلى توازن مقبول بين حقوق الأفراد والمسؤوليات الجماعية؟ ليس هذا سؤالًا للسياسيين، بل سؤالًا مهمًا موجّهًا إلى كل واحد منا ليفكر فيه بينما نحن نتحرك إلى قرن جديد وألفية جديدة.

لا يمكن تخيل مستقبل من دون رؤيا، وهذا هو ما يُبقي الرؤيا اليوتوبية حيّة. وإذا كان واقع هذا العالم لا يتفق مع ما نرغب فيه من

مجتمع مثالي متخيل، فيجب أن لا نلوم المجتمع المثالي. علينا إذًا أن نختم بنبرة تفاؤل، بالقول إن الرؤيا اليوتوبية عن مجتمع مثالي ستبقى تقود خطانا، وإننا مع ما تراكم لدينا من خبرة مع المشاريع الفاشلة والتوقعات المخيبة للآمال قد نتمكن من إنجاز ما هو أفضل في المستقبل بينما نحن نبني مجتمعًا أكثر انفتاحًا وتسامحًا وإنسانية، يحترم حقوق الأفراد كما المصالح الجماعية، مجتمع يقرن أفضل رؤى الأمل والحكمة السياسية القادمة من الشرق والغرب.



الفصل الخامس

الخاتمة: القراءة والسياسة

بقينا حتى الآن في هذا الكتاب نختبر الأمثولة بصفتها نمط كتابة، والتأويل الأُمثولي بصفته نمط تأويل، وقد ركزنا خصوصًا على التأويل الأمثولي للأدب المعتمد كما تمثل في الشروح على **نشيد الأناشيد** في **الكتاب المقدس** والكتاب الكونفوشيوسي الكلاسيكي **كتاب الشعر**. فإذا كانت اليوتوبيا وقرينتها اليوتوبيا المضادة أُمثولتين قائمتين بوعي للتعبير عن مثال اجتماعي أو إفساده إلى كابوس شمولي، فإن التأويل الأمثولي لـ **نشيد الأناشيد** وقصائد الحب في **كتاب الشعر** هو في الغالب قراءات مُغرِضة وأيديولوجية مفروضة على نصوص ليست أمثولية بحد ذاتها. وقد أكدتُ، للتحوط ضد فَرْض مثل هذا النوع من إساءة القراءة وإساءة التأويل المُغرِضة، أهمية القراءة الحرفية للنص وصيانة سلامته، بالرغم من أن مثل هذه الأشياء لا تنفصل عن موقف القارئ الذاتي بالضرورة وأفق توقعاته. ومن الصحيح أن قراءاتنا تبدأ دائمًا من قناعات مسبقة عن النص الذي نقْدِم على قراءته، لكن عملية القراءة ليست حركة دائرية تؤكد بها الذات نفسها، بل هي بالأحرى عملية مفتوحة الجوانب من التبادل والتواصل تتعرض فيها قناعاتنا المسبقة لتحدِّي النص، فتبقى تخضع للمراجعة والتكييف على الدوام حتى نصل إلى فهم أفضل وأنسب. وليست النقطة المفصلية

في الدائرة الهرمينوطيقية أننا نتحرك على شكل دائري جميعًا، بل أن باستطاعتنا ممارسة عملية الفهم بالتقرب من النص والعالم خارج الدائرة، بحيث نتعلم شيئًا مهمًّا وقيمًا.

يمكننا على أساس المعنى الحرفي والسلامة النصية، أن نتحدى الإساءة للغة كما في خطة زاو غاو الماكرة في تسمية الغزال حصانًا، أو تشويه النصوص الأدبية كما في إساءة القراءة السياسية لقصيدة سو شي عن أشجار العرعر، أو قصيدة وانغ وي عن جبل زونغنان. إن فضح هذا النمط من إساءة القراءة المُغرِضة هو بحد ذاته فعل سياسي، وتدخّل نقدي ضروري ذو مضامين سياسية. وهو ضروري، لأن مثل هذه الضروب من إساءة القراءة السياسية ليست شيئًا بعيدًا ينتمي إلى زمن غابر لا يمثل خطرًا أو همًّا مباشرين، بل هو بالأحرى جزءٌ من واقعنا في هذا الزمان، ففي مجتمع لا وجود فيه لقانون حرية التعبير الأدبي والفني أو استقلاله، ولا وجود لطرق قانونية تتيح التصدي لإساءة السلطة في اضطهاد الكتّاب، يمكن أن تكون للتأويل الأمثولي بصيغته السياسية نتائج جدية بالفعل. هنا لن نبالغ مهما قلنا في أهمية التفاوت في البنى السياسية والمؤسساتية بين الأنواع المختلفة من المجتمعات، أو تحديدًا بين مجتمع ديموقراطي يخضع لحكم القانون ومجتمع توتاليتاري أو تسلطي تحكمه نزوة قلة تحتكر كل السلطات أو إرادتها. لذلك، فإن العلاقة بين القراءة والسياسة ستكون الموضوع الذي أختم به مناقشتي، وأمثلتي ستجعل الموضوع أكثر مباشرةً ربما من الحالات المأخوذة من أماكن نائية وأزمنة سحيقة، حالات تخص إبداع كتّاب صينيين قدماء تبقى

أسماؤهم بالنسبة إلى معظم القراء في الغرب غير مألوفة وحتى ذات وقع غريب.

أود أن أختبر بعض التفاوتات بين القراءة والسياسة من أجل أن أظهر كيف أنها تؤدي إلى مقدار كبير من الاختلاف، بإعطاء مفهوم «التأويل السياسي» نفسه معانيَ ومضامينَ مختلفة جذريًّا. لا سبيل إلى إنكار أن «التأويل السياسي» قد لقي تأكيدًا كبيرًا في الخطاب الأكاديمي للنقد المعاصر في الغرب، حتى إنّ بعضهم عَدَّه الأفقَ المطلق لكل التأويلات[532]. لذلك قد يكون من المفيد والبنّاء إلقاء نظرة من كثب على طبيعة مثل هذه التأويلات ذات الطابع السياسي ومضامينها، وذلك لكي نرى بوضوح النتائج المختلفة التي يمكن أن تترتب عليها في أحوال اجتماعية وسياسية مختلفة.

أحد الأمثلة التي تتعلق بمثل هذه التفاوتات هو مقدمة العدد الخاص من مجلة **تمثيلات** (*Representations*) (شتاء 1995) عن «التعرّف إلى التواريخ: شرق أوروبا قبل سنة 1989 وبعدها». ظهر هذا العدد الخاص نتيجة التواصل والتعاون بين أُستاذين أميركيين في بيركلي ومؤرخ هنغاري في بودابست، وهؤلاء الثلاثة حرروا بالتعاون مجموعة من المقالات المهمة والغنية بالمعلومات

---

(532) انظر على سبيل المثال جدال فريدريك جيمسون (Fredric Jameson) المؤثر دفاعًا عن «أولوية التأويل السياسي للنصوص الأدبية» الذي «لا يرى المنظور السياسي منهجًا ملحقًا ولا تابعًا اختياريًّا لمناهج تأويلية راهنة اليوم ـ التحليل النفسي أو النقد الأسطوري، الأسلوبي، الأخلاقي، البنيوي ـ بل الأفق المطلق لكل قراءة وكل تأويل» (*The Political Unconscious*, p. 17).

التي تتناول «المشاكل المتداخلة الخاصة بالرقابة والسرية والذاكرة والانشقاق»[533]. لكن المحررين المشاركين لم يتعاونوا في كتابة مقدمة العدد الخاص للتوصل إلى مقدمة واحدة تحمل ثلاثة تواقيع، بل كتبوا ثلاثة مقاطع بدلًا منها، تكلَّمَ فيها كل واحد منهم على تجاربه وأفكاره «كلٌّ 'وفق حاجته' إن استعرنا عبارة ماركس التي لا تزال صالحة». ونجد تفسير هذا النقص في التعاون في المقدمة نفسها، فقد أدرك المحررون المشاركون أن «مشاغلهم وتجاربهم متنوعة أيضًا»، لذلك «قرروا أن يسمحوا لاختلافاتهم بالظهور منذ البداية تمامًا في هذه المقدمة، و«الإقرار بعدم قدرتهم أو عدم رغبتهم في التسوية بخصوص العالم المعيش المعقد في أوروبا الشرقية وتورطهم فيه»[534]. ويوحي الإقرار الصريح بالاختلاف بخصوص «العالم المعيش المعقد في أوروبا الشرقية» (وضمنًا في الغرب أيضًا) بتفاوت كما ذكرنا آنفًا، وهو إحساس تشكل أولًا وأساسًا من «تورطهم في» واقعين اجتماعيين وسياسيين مختلفين، وأخيرًا في البيئات المختلفة لحياتهم اليومية.

وحقيقة «العجز والعزوف» عن التوصل إلى اتفاق بصدد المقدمة بين ثلاثة أساتذة من أحوال سياسية مختلفة، اثنان منهما أميركيان والثالث من أوروبا الشرقية، ليست بحاجة إلى تفسير. فلتجربتنا

---

(533) Stephen Greenblatt, István Rév, and Randolph Starn, Introduction, *Representations*, vol. 49 (Winter 1995), p. 1.

(534) Ibid., p. 2.

المعيشة أو تورطنا مع الواقع أثره بالتأكيد في استخدامنا اللغة وفهمنا معنى الكلمات. إذ تميل المفاهيم والمصطلحات، خصوصًا تلك المحملة بالقيم الأخلاقية والسياسية، إلى أن تحمل معاني مختلفة جدًّا بالنسبة إلى من يعيش في ظل أحوال اجتماعية وسياسية مختلفة. هنا يصبح الاختلاف لا التشابه هو الحاسم في التوصل إلى فهم مناسب. وكما يجادل بوريس كاغارلتسكي (Boris Kagarlitsky) فمصطلحات مثل «اليسار»، «اليمين»، «المتطرف»، «المحافظ» يمكن أن تكون مصدر خلط كبير ويتعذر تطبيقها على الوقائع الاجتماعية عبر الحدود الفاصلة بين الشرق الغرب. يقول كاغارلتسكي «كان الملمح المميز البارز لحركة اليسار في الغرب دائمًا الكفاح من أجل مساهمة ديموقراطية للعمال في إدارة الاقتصاد»، ولكن يصعب على الدول التي تدعي أنها اشتراكية، مثل الاتحاد السوفياتي السابق، الموافقة على ذلك المفهوم لليسار، تحديدًا لأن الديموقراطية غير موجودة في هذه الدول التي تدَّعي محاربة «'الديموقراطية البرجوازية المحدودة' باسم مصالح العمال بينما هي تنكر في الوقت ذاته الحقوق الديموقراطية نفسها للعمال أنفسهم»[535]. فما نجده في هذه الأماكن لا يشبه في شيء واقعًا ديموقراطيًّا، ويصبح مصطلح «اليسار» مصدر تضليل كامل عندما يُطبّق على سياستها. يقول كاغارلتسكي: «لا يمكن النظام التوتاليتاري الشمولي من حيث تعريفه أن يكون

(535) Kagarlitsky, «A Step to the Left, a Step to the Right,» in *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*, ed. Thomas Lahusen with Gene Kuperman, pp. 22–23.

يمينيًا أو يساريًا». يمكنه «أن يستخدم مصطلحات يسارية أو يمينية اعتمادًا على ما 'ينفعه' في حالة معيّنة»، لكنه «لا **يستطيع أن يشغل** قسمًا معينًا من الطيف لأنه **يحل محل الطيف بأكمله**»[536].

والحق أنّه حين يحتكر «اليسار» السلطة: كيف يمكن أن يتشكل «يسار» في مثل هذه الدول الاشتراكية بصيغة معارضة للدولة؟ من الواضح أن مفهوم «اليسار» لا يحمل المعنى ذاته في المجتمعات المختلفة، وكذلك مفهوم «التأويل السياسي». ولا ترتحل مثل هذه المفاهيم عبر الحدود الفاصلة بين الديموقراطية والتوتاليتارية الشمولية من دون أن تغيّر على نحو جذري معانيها ودلالاتها. وأود أن أضيء هذه النقطة بمناقشة أمثلة على قراءات مسيّسة وأظهر كيف أن النزوع إلى التأويل السياسي يمكن أن ينطوي على مضامين مختلفة جدًّا في مجتمعات من أنماط مختلفة. وهو ما يعني أن التأويل الأمثولي الأخلاقي والسياسي قد تكون له نتائج مختلفة جدًّا في المجتمعات والوقائع السياسية شرقًا وغربًا.

القراءة من أجل التخريب السياسي

يطرح ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt) في مقدمة كتابه **قوة الأشكال في عصر النهضة الإنكليزي** (*The Power of Forms in the English Renaissance*) بعض المقولات المنهجية عن التاريخانية الجديدة بوصفها مدخلًا نقديًا «منفصلًا عن كلٍّ من البحث الأكاديمي التاريخي السائد في الماضي والنقد الشكلاني الذي حلّ جزئيًا محل هذا

(536) Ibid., p. 23.

البحث الأكاديمي في العقود التي أعقبت الحرب العالمية الثانية»[537]. ويتمثل البحث الأكاديمي التاريخي القديم الذي تميِّز التاريخانيةُ نفسَها

---

(537) *The Power of Forms in the English Renaissance*, ed. Greenblatt, p. 5.

تعريف التاريخانية الجديدة ليس بالمهمة السهلة بالتأكيد. ربما كان من الأفضل الكلام، كما اقترح لويس مونتروز (Louis Montrose)، على «توجّه تاريخي جديد، وذلك لأن أولئك الذين ينسبون أنفسهم إليه أو ينسبهم آخرون إليه متنوعون في ممارساتهم، وغالبًا ما يتكتمون في تنظيرهم ممارستهم»، («Renaissance Literary Studies and the Subject of History,» *English Literary Renaissance*, vol. 16 (Winter 1986), p. 6.

التاريخانية الجديدة (new historicism) مصطلح أميركي أساسًا، بينما يعْرَف التوجّه نفسه، كما يمثله عمل جوناثان دوليمور (Jonathan Dollimore) وألان سنفيلد (Alan Sinfield)، في بريطانيا باسم «المادية الثقافية» (eultural materialism). يفهم إدوارد بكتر (Edward Pechter) التاريخانية الجديدة بأنها «نوع من «النقد الماركسي»». في: «The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama,» *PMLA* vol. 102 (May 1987), p. 292.

ويرى جوزيف ليتفاك (Joseph Litvak) أن التاريخانية الجديدة ترتبط بكل من الماركسية والتفكيكية، ويجادل بأن «العلاقة الأخيرة تتمتع بأهمية أقوى ليس على أساس سرعة تأسيس التاريخانية الجديدة نفسها في الدراسات الأدبية فحسب، ولكن على أساس ما هو أكثر أهميةً وأكثر إشكاليةً في هذا النتاج المتزايد» في: «Back to the Future: A Review-Article on the New Historicism, Deconstruction, and Nineteenth-Century Fiction,» *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 30 (Spring 1988), p. 122.

بينما تدعو جوديث نيوتن (Judith Newton) إلى مراجعة تواريخ التاريخانية الجديدة بحيث يُقرّ بفضل النقد النسوي في المساهمة بأفكار التاريخانية الجديدة واستشرافها. «History as Usual? Feminism and the «New Historicism,» in *The New Historicism*, ed. Veeser (New York: Routledge, 1989), pp. 152–167.

أركز في مناقشتي على أعمال غرينبلات بوصفه الأكثر تمثيلًا للبحث الأكاديمي التاريخاني الجديد، لا لأنه أبرز التاريخانيين الجدد فحسب، ولكن لأنه قدم أيضًا، كما أرى، أوضح الطروحات عن مقولات هذا المدخل النقدي الجديد.

منه وتكتسب بالتالي هويتها في مقال غرينبلات الافتتاحي، بدوفر ولسون (Dover Wilson)، خصوصًا مقالته في عام 1939 «الخلفية السياسية لمسرحيتي شكسبير **ريتشارد الثاني وهنري الرابع**». وينكشف الاختلاف بين ولسون وغرينبلات وبين التاريخانية القديمة والتاريخانية الجديدة، عبر ملاحظة صدرت عن الملكة إليزابيث في الرابع من آب (أغسطس) 1601، عندما علّقت على عرض مسرحية لشكسبير صوّرت دراميًّا الإطاحة بالملك ريتشارد الثاني ومقتله، قائلة: «أنا ريتشارد الثاني، هل تعلمون ذلك؟». كانت الملكة تشير إلى المسرحية التي قدمت على المسرح قبل يوم من انتفاضة إسكس (Essex) الفاشلة. يجادل دوفر ولسون في مقالته بأن الملكة لم يكن لها أن تقلق، لأن المسرحية لم تكن على الإطلاق هدّامة سياسيًّا، ولكن غرينبلات يرى أن ملاحظة الملكة إليزابيث استجابة أدق بكثير مما طرح ولسون للدلالة السياسية لعمل شكسبير، تحديدًا لأن ملاحظة الملكة تكشف التخريب المحتمل الكامن في المسرحية وعرضها. ويمكن تأويل ولسون أن يغطي على كل النوازع والعناصر الهدامة، وبذلك يجعل المسرحية تبدو وكأنها تمثيل لرأي محافظ سياسيًّا، «ترتيلة ولاء للنظام التودوري (Tudor order). لكن غرينبلات يقول:

> كانت الملكة تستجيب بوضوح لأشياء أُخر: لحضور تمثيل يصوّر خلع الملك، سواء عُدّ تجديفيًّا أم لم يعد، لاختيار هذه القصة دون سواها في هذا الوقت بالذات، لمكان العرض، لهويتها كما هي حاضرة في المجال العام وكما تمتزج مع شخص الملك القتيل. ولا ينتمي دوفر ولسون إلى مدرسة النقد الجديد: بل هو لا يرى النص

مـادةً أيقونية يقع معناها بكلّيته داخـل بنيتها الشكلية. وبالرغم من ذلـك، كـان مـن نتائج بحثه التاريخي أن أضـفـى على النص استقلالًا وثباتًا، وكـان هـذا الثبات على وجـه الـدقـة هـو مـا أنكره موقف إليزابيث»[538].

بحسب غرينبلات تميل قـراءة ولسون المسرحيةَ إلـى لفلفة وتسوية آثار القوى السياسية المتنافسة المتنوعة، خصوصًا المضامين التخريبية التي يمكن أن تهدد السلطة السيادية للملكة، فهي تجعل مسرحية شكسبير خالية من الضرر إن لـم نقل مفرغة من السياسة كليًّا. لذلك لم يكن دوفر ولسون المؤرخ الأدبي بل جلالة الملكة، هي من توافرت له البصيرة لإدراك المضامين السياسية للمسرحية، و«قـد أدركـت بكل وضـوح أن العرض يمثل تهديدًا خطيرًا»[539] «وفي استجابة واضحة لأشياء أُخر»، من الجليّ أن الملكة فهمت المسرحية وعرضها بوصفها أمثولة سياسية، أو إضفاء الدراما على خلع الملك عبر ما يتجاوز مجرد المعنى الحرفي والتاريخي للنص الشكسبيري.

يوجد ضمنًا في مقال غرينبلات جدال قوي بليغ ومقنع في نقد النظرية التاريخانية القديمة المبسطة لسياسة الإنتاج الأدبي. فعلى خلاف التاريخانية القديمة وانشغالها الشكلاني بتأسيس الوحدة العضوية للأعمال الأدبية، تولي التاريخانية الجديدة اهتمامًا أكبر بكثير للنظر في الأعمال الأدبية على أنها متقطعة متشظية، وحقول

(538) *The Power of Forms in the English Renaissance*, pp. 4–5.

(539) Ibid., p. 4.

قوى منخرطة في صراع أبدي من أجل القوة السياسية والسيطرة الأيديولوجية، «بوصفها حقول قـوة، ومواقع انشقاق ومصالح متغيرة، ومناسبات لتَدافُع النوازع المتزمتة والتخريبية»[540]. في ضوء مثل هذا المنظور الجديد الذي يركز على المضامين السياسية للفن الأدبي والدرامي، تبرز الملكة إليزابيث، وهي نفسها شخصية سياسية اعتمد بقاؤها على المراقبة الدائمة والقمع الناجع للخيانة والتخريب، ناقدةً لمسرحية شكسبير تفوق بأشواط دوفر ولسون، وهو الخبير في حل مغاليق دراما عصر النهضة بوصفها علامة في مجمل بنية المجتمع الإنكليزي و«طاقته» السياسية، وهو خبير في المغاليق يمتلك فهمًا كافيًا لقوة الشكل الأدبي أو طبيعة الأدب كشكل للقوة.

يقول غرينبلات إن التاريخانية الجديدة: «تتحدى الافتراضات التي تضمن تمييزًا آمنًا بين 'الواجهة الأدبية' و'الخلفية السياسية'، أو بصيغة أكثر عموميةً بين الإنتاج الفني والأنـواع الأخـرى من الإنتاج الاجتماعي»[541]. وإذا كان دوفر ولسون في مقاله عن الخلفية السياسية لمسرحيات شكسبير قد سعى إلى تقديم تعالي شكسبير الجمالي على السياسة والأيديولوجيا إلى الواجهة، فإن التاريخانية الجديدة ترفض اليوم تكريم شكسبير المتعالي هذا، وتقرأ مسرحياته بدلًا من ذلك بوصفها مشروطة سياسيًّا ومتورطة، أي «أنماطًا نهضوية

(540) Ibid., p. 6.

(541) Ibid.

من التمكين الجمالي»[542]. تلتحق التاريخانية الجديدة، وهي تستند إلى أعمال ميشال فوكو وغيره من منظري ما بعد الحداثة، بمداخل نقدية أساسية أخرى في النظرية الأدبية المعاصرة في رؤيتها النصوص الأدبية حقولًا للمواجهة السياسية، ميادين معارك ذات طابع رمزي لقوى متنافسة من أجل القوة والهيمنة.

وبالمقارنة مع التاريخانية الجديدة ووعيها الذاتيّ لقوّة الأشكال، بما فيها قوة خطابها الخاص وبلاغتها المسيسة، قد تبدو الدراسة الأكاديمية التاريخية، كما في مثال مقالة دوفر ولسون، بالنسبة إلى القارئ المعاصر قد عفّى عليها الزمن بآرائها المتهمة بالتبسيط و«الأحادية» عن التاريخ، وبإعادة تكوينها لرؤيا سياسية شاملة واحدة تفترض أن كل فئة الأدباء بل كل الأمة كانت تلتزم بها، وببحثها عن استقلال العمل الأدبي الجمالي وثباته. وما يثير الشكوك حول هذا الرأي اللانقدي للتاريخ والسياسة ويفككه في نهاية المطاف، بحسب التاريخانيّ الجديد، هو حضور التخريب السياسي في العمل الأدبي ذاته، وهو تخريب ظل يُحجَب ويُستَر ويُهمَل من جهة التاريخانيّين القدماء، بينما تكشفه وتطرح فحواه مباشرة الملاحظة الدالة التي طرحتها الملكة إليزابيث «أنا ريتشارد

---

(542) Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, p. 5.

قارن مع ملاحظة لويس مونتروز (Louis Montrose) في أن التاريخانية الجديدة «جديدة في رفضها التمييزات غير الإشكالية بين «الأدب» و«التاريخ»، بين «النص» و«السياق»؛ وجديدة في مقاومتها الميل السائد إلى طرح فرد مستقل موحّد الكيان ومنحه الامتياز ـ سواء بصفته مؤلفًا أو عملًا ـ ووضعه على الضد من خلفية اجتماعية وأدبية» («Renaissance Literary Studies,» p. 6)).

الثاني. هل تعلمون ذلك؟». هنا مرة أخرى، تكون الوسيلة الحاسمة لقراءة النص الأدبي أو العرض الدرامي سياسيًّا هي مماهاة الملكة شخص ريتشارد الثاني في المسرحية بنفسها بصفتها شخصية سياسية في الواقع. ما إن تُطرح المماهاة حتى ينكشف تخريب النص بوضوح.

يقرّ التاريخاني الجديد تمامًا ببصيرة الملكة السياسية إقرارًا عالمًا مبتكرًا. وبعد أمد طويل من تأثيرات النقد الجديد والتاريخانية القديمة، أصبح باستطاعة التاريخانية الجديدة رسم خارطة نماذج جديدة لدراسة أدب الماضي، وقد أحرزت في ذلك نجاحًا منقطع النظير. وفي الواقع، فإن التاريخانية الأميركية الجديدة، كما يدّعي لويس مونتروز (Louis Montrose)، خصوصًا في حقل دراسات عصر النهضة، «تكاد تصبح العقيدة القديمة الأكثر جدّة في العالم الأكاديمي»(543). ولا بد للمرء من أن يعلن إعجابه بالدقة التي طُرحت بها هذه العبارة بما هي نوع من النبوءة قبل أكثر من عقد، ذلك لأن التاريخانية الجديدة تقدم نموذجًا مساعدًا في الدراسات الأدبية والثقافية للكثير من طلبة الأدب: باختصار، لقد أصبحت بالفعل عقيدة أكاديمية أصيلة.

ولكن تبقى بعض الأسئلة الملحَّة، وسط الحماسة لبزوغ نموذج نظري جديد وابتكار منهجي، قائمة ويصعب طردها. وقد صاغ ستيفن جستس (Steven Justice) سؤالًا مناسبًا حاسمًا في مقال نشرته مجلة

(543) Montrose, «Renaissance Literary Studies,» p. 7.

تمثيلات، وهي المجلة الأولى للتاريخانية الجديدة، وهو سؤال ينبثق من التأكيد السياسي للتاريخانية السياسية بالذات:

> تتطلب الدراسة التاريخية للانشقاق وأعدائه ـ للتمرد والقمع والتجديف والعقيدة المتشددة والنقد والسلطة ـ على نحو لا سبيل إلى مقاومته تقريبًا، من المؤرخ الآن ما تطلبت من كل شخص حينذاك: **الانحياز إلى أحد الجانبين**. ولكن أين ومع من يقف المؤرخ؟»[544].

ربما يُقصد من السؤال الأخير وضع مطلب الانحياز إلى جانب بعينه موضع الشك، لكننا إذا أخذنا هذا المطلب مأخذ الجد يكاد يداخلنا نوع من القلق الأخلاقي بصدد صحة موقف التاريخاني الجديد الخاص من صراع القوى، قلق من أن الجانب الصحيح المختار لا بد أن يكون جانب الضعفاء، مسلوبي الإرادة، المتهمين والضحايا، لا جانب من يمتلك القوة السيادية أو المؤسسة السياسية. لكن إذا كان المؤرخون ونقاد الأدب يبجلون الملوك والملكات لحساسيتهم السياسية (وأي حساسية أخرى يمكن ان نتوقّعها منهم بصفتهم الرسمية كملوك وملكات؟)، ويطوّرون في أنفسهم حساسيةً من النوع ذاته، ويجدون نوازع تخريبية في كل مكان في الأعمال الأدبية كافة، كما فعلت إليزابيث مع ريتشارد الثاني، ألسنا نتخذ من دون أن نعي خيارًا غير صحيح من الناحية الأخلاقية، أي أننا ننحاز إلى الجانب الخطأ في قضايا العداوة والولاء السياسيين؟ لا يمكن المرء هنا الكلام على خيار اتخذته الجماعة الأكاديمية أو أي

---

(544) Justice, «Inquisition, Speech, and Writing: A Case from Late-Medieval Norwich,» *Representations*, vol. 48 (Fall 1994), p. 1.

كيان جماعي على نحو موحد. وإذا كان لا بد من الكلام على خيار ملموس، فإنه خيار يتخذه فرد على حِدَة في سياق ثقافي وتاريخي بعينه، فتاريخية كل شخص هي ما يقرّره في نهاية المطاف، أي خيار -سياسيًّا كان أو غير ذلك- سيتخذه، إذ لا وجود، على عكس ما يبدو أن التاريخانية الجديدة تروج له وما أشار غرينبلات إليه بالفعل، لرؤيا سياسية واحدة تشترك بها كل فئة الأدباء، إن لم نقل كل الناس.

بالرغم من ذلك، تتأثر الخيارات والقرارات الفردية أيضًا بطرق مهمة بالأحوال الثقافية والسياسية لمجتمع معين، وهو ما قد يفسر السبب الذي أوجد الشعور بضرورة أن يقر غرينبلات ومشاركوه بخلافاتهم في تحرير العدد الخاص من **تمثيلات** عن أوروبا الشرقية. إذًا، إن المعرفة الأخلاقية وفهم مفهوم التخريب السياسي يقعان في تجارب الحياة الواقعية ويشكلان نوعًا من التدبّر والحصافة يحفل بالمصادفات ويحدّه أفق توقعات المرء. يصبح أي قرار بالانحياز إلى جانب دون سواه في بحث تاريخي يتناول صراعًا سياسيًّا بالضرورة، تفاوضًا بين الميول الفردية والأحوال الاجتماعية، لكن مثل هذه القرارات تبقى محفوفة بالنتائج المترتبة عليها أيضًا: ويكاد يكون من المستحيل عند اتخاذ مثل هذه القرارات أن يتجنب المرء تحمل مسؤوليات أخلاقية وسياسية.

ويتساءل المرء بدافع من هذا السؤال المتعلق بالانحياز إلى جانب دون آخر، عن مستوى أداء التاريخانية الجديدة في هوسها بالتخريب في الأدب وإقرارها بتأويل الملكة إليزابيث السياسي. ناقشت أنابيل باترسون (Annabel Patterson) أيضًا تعليق الملكة إليزابيث على «ريتشارد الثاني» بصيغة ما تسميه «هرمينوطيقا الرقابة». وهي تلاحظ

أن مثل هذا التأويل السياسي يعتمد على «مماثلة مضمرة» بين الحالة الراهنة والماضي التاريخي الذي تنقله مسرحية ما، وأن أولئك الذين وجدوا المسرحية هدّامةً «لم يكن يعنيهم على الإطلاق افتقار هذه المماثلة بين الطرفين إلى الدقة أو الكمال». وهو موقف يصبح معه التاريخ موضوعًا خطرًا، كما تذكرنا باترسون:

لهذا السبب، بين أسباب أخرى، تم إدراج كتابة التاريخ تحديدًا تحت سلطة الرقابة الرسمية بحسب قرار الأساقفة في عام 1599. وقد تضمّن، إلى جانب منع الهجاء، التوجيه بأن 'لا تطبع أي تواريخ إنكليزية إلا إذا أجازها أحد أعضاء مجلسها الاستشاري'»[545].

وقبل أن أثير السؤال في سياق ثقافي وسياسي مختلف، أود أن أضيف مثالًا آخر دالًّا على الطريقة التي يمكن أن يستثار بها القلق الأخلاقي عند قراءة ذلك النقد، الذي يرى أن ثمة تخريبًا في أدب عصر النهضة. والعمل المقصود هذه المرة هو مناقشة غرينبلات تهمة الإلحاد التي وُجهت إلى كريستوفر مارلو (Christopher Marlowe) في ملفات الشرطة السرية السيئة الصيت، وسمعة توماس هاريوت (Thomas Harriot) الملحد المتصلة بالموضوع[546]، فقد كان الإلحاد يعدّ جريمةً

(545) Annabel Patterson, *Censorship and Interpretation*, p. 55.

(546) انظر: Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, pp. 21–39.

يبدو أن غرينبلات يمنح أهمية معيارية لتأويل نص هاريوت (Harriot)، الذي يبقى بخلاف هذا مغمورًا، بالنسبة إلى المدخل النقدي للتاريخانية الجديدة. وهو يلاحظ أن أهمية «فهم العلاقة بين التشدد والتخريب في نص هاريوت» تكمن في الوعد بأنه «سيساعدنا على بناء نموذج تأويلي يمكن أن يُستخدم لفهم أفضل بكثير للمشكلة المعقدة التي تطرحها مسرحيات شكسبير التاريخية» (ص 23).

شنيعة يعاقب عليها القانون بشدة في إنكلترا القرنين السادس عشر والسابع عشر، ولم يكن يوجد من يعلن إلحاده على الملأ فعلًا، لكن تهم الإلحاد كانت تستخدم في الغالب ضمن مناورات يلجأ إليها الكاثوليك والبروتستانت على حد سواء لتلطيخ كل منهما سمعة الطرف الآخر، وللتصدي لأي شخص يُعتقد أنه عدو للسلطة الدينية، وكذلك الدنيوية. فلا عجب إذًا أننا لا نجد في كتابات هاريوت، لا في مراسلاته الخاصة ولا في خطابه العام، شيئًا دالًّا عليه يمكن أن يقوم دليلًا يبرر اتهامه بالإلحاد. مع ذلك، «إذا نظرنا من كثب في كتاب **تقرير موجز وحقيقي عن أرض فرجينيا المكتشفة حديثًا** (*A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*) (1588)، وهو العمل الوحيد الذي نشره هاريوت في حياته، وبالتالي فهو العمل الذي مارس فيه أشد درجات الحذر كما يُفترض»، كما يجادل غرينبلات: «نستطيع أن نجد آثارًا دالة على مادة قد تقود إلى الملاحظة المنسوبة إلى مارلو ومفادها أن 'موسى لم يكن إلا مشعوذًا، وأن ذلك الرجل المدعو هريوت (Heriot) من رجال السير و. رالي (W. Raleigh) يمكن أن يفعل أكثر مما فعل'»[547]. وبالفعل، أكد جهد التاريخاني الجديد المدقق أن **تقرير** هاريوت يحتوي على آثار يمكن أن يُستنتج أنّها إيحاءات بالإلحاد.

عمد هاريوت، الذي أرسله رالي لإعداد تقرير عن المستعمرة الأولى في فرجينيا، إلى تعلم لغة هنود الألغونكيان (Algonquian) فوصف بتفصيل كبير ثقافتهم الأصلية: حياتهم الاجتماعية ومعتقداتهم الدينية. وقد اضطر هاريوت لكي يصف الآخر إلى استخدام لغة ثقافته

(547) Ibid., p. 23.

التي جاء منها، فترجم على سبيل المثال كلمة ويرووان (weroan) الألغونكية إلى «السيد العظيم» (great Lord)، واستخدم كلمات مثل «السيدات الأُوَل»، «سيدة مهذبة شابة»... وما إلى ذلك. لذلك صارت كتابته، بوعي أو من دونه مخترقة ومنطوية على ثقافة غريبة وثنية تنعكس على ثقافته هو. وكما يلاحظ غرينبلات: «هنالك في تلك الحقبة مماثلة سهلة، تكاد تصعب مقاومتها في الواقع، بين البنية الاجتماعية للهنود والأوروبيين، بحيث إن وصف هاريوت الأساليب الداخلية للمجتمع الألغونكي تضمن وصفًا لأساليب مشابهة في ثقافته الخاصة»[(548)]. لكن مشكلة تقرير هاريوت لا تقف عند حد المماثلة الحتمية الهندية الأوروبية التي سبّبها ـكما بداـ التلوث اللغوي. كانت المماثلة مضمرة في الغالب، ومن المستبعد أن يُفهم تقرير هاريوت على أنه، في المقام الأول، هجاء اجتماعي لإنكلترا لا وصف مباشر للهنود الحمر في مستعمرة فرجينيا. وربما أمكن تقديم وصف أفضل لذلك التقرير بالقول إنه أقرب إلى ما نعته ميخائيل باختين بـ «عرض موهوب مبدع يعرّف بآراء عالم أجنبي». وبوصفه كذلك، فإنه «يبقى دائمًا تنويعًا أسلوبيًّا حرًّا على خطاب آخر، فهو يشرح فكرًا آخر بأسلوب ذلك الفكر حتى وهو يطبقه على مادة جديدة وعلى طريقة أخرى في طرح المشكلة، وهو يجري تجارب ويخرج بحلول بلغة الخطاب الآخر»[(549)]. وهو ما يعني أن التقرير عن تلك

---

(548) Ibid., p. 27.

(549) Bakhtin, «Discourse in the Novel,» in *The Dialogic Imagination*, p. 347.

الثقافة الأجنبية في المستعمرة كان بالضرورة مزيجًا من الخطابات واللغات، وفيه يكون خطاب الآخر المستعمَر مرئيًا في الأقل بمقدار ما تكون المماثلة المضمرة مع الذات الأوروبية مرئية.

يمثل وصف هاريوت هنود الألغونكيان، مثل معظم التقارير المشابهة الأخرى وأدب الرحلات في ذلك الوقت، مصلحة النزعة التوسعية والاستعمارية الأوروبية العدوانية بكل معاني كلمة مصلحة، ولا بد من أنه بدا ـ كما يلاحظ غرينبلات ـ «حتى بالنسبة إلى القراء الذين حدسوا بوجود شيء غريب فيه، أقربَ إلى إثبات العقيدة الدينية المتشددة منه إلى تخريبها»(550). بالرغم من ذلك، يبدو هاريوت في سياق ملاحظة يوردها بفخر عن مقدار دهشة الهنود البسطاء إزاء الأشياء والآلات الصغيرة المتنوعة التي جاء بها الإنكليز وللكيفية التي جعل بها هذا التفوق التكنولوجي الهنود يبجلون الأوروبيين وينظرون إليهم نظرة تقديس، وكأنه يؤكد واحدة من أطروحات ماكيافيلي التي كانت الكنيسة والدولة في عصر النهضة تخشيانها وتمقتانها إلى أقصى حد، أي «لُبَّ الأنثروبولوجيا الماكيافيلية المتمثل بفكرة أن أصل الدين فرضُ عقائد قمعية اجتماعيًا، يضعها مشرّع متعلم ومتطور على شعب بسيط»(551). بكلمات أخرى، يبدو هاريوت وكأنه يفضح القوة القمعية للدين في تعويلها على جهل الشعب البدائي وخوفه، بوصفه خدعة يمارسها أهل التطور على البسطاء والمواطنين الأصليين. بدا هاريوت، في غمرة حماسته الإنجيلية

---

(550) Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, p. 34.

(551) Ibid., p. 27.

لاستعمار العالم الجديد وإقناع الهنود بقبول الإله المسيحي وطاعته بوصفه الرب القدير، وبحسب غرينبلات «كأنه يؤكد الفرضية الأشد تخريبًا راديكاليًّا في ثقافته عن أصل الدين ووظيفته». وهذه التخريبية، كما يمضي غرينبلات إلى القول، تكمن في طبيعة الدين المتناقضة ذاتها ما دامت ناتجًا يتولد ذاتيًّا من سلطة الكولونيالية الدينية:

وهكذا يكون التخريب الذي كان حينها حقيقيًّا وراديكاليًّا ـ وكان مثارًا للقلق والكدر أن تقود تهمة به إلى السجن والتعذيب ـ موجودًا في السلطة ذاتها التي يبدو وكأنه يهددها. وفي الواقع، فالتخريب هو نتاج تلك السلطة، وهو يكرّس غاياتها. ويمكن المرء أن يمضي أبعد ويقترح أن السلطة التي يخدمها هاريوت ويجسدها في وقت واحد لا تكتفي بإنتاج تخريبها، بل هي تبني نفسها بنشاط استنادًا إليه: فلا يغطي مشروع الكولونيالية الإنجيلية النقد الشكي للقمع الديني، بل يستند إلى إثبات ذلك النقد ذاته[552].

هذه بالفعل ملاحظة طريفة وحاذقة لطبيعة الهداية الدينية يمكن أن تُقرأ على أنها اتهامٌ قوي للكولونيالية الإنجيلية، وكشفٌ مدمر لافتقادها المتأصل إلى الاتساق وتناقضها. وربما يمكننا القول إن مثل هذا الافتقاد إلى الاتساق متأصل في كلِّ أشكال القوة الساعية إلى التعميمية والشمولية، وهو أمر يصل إلى حد أن التطبيق الكامل لسياساتها يمكن أن يؤدي في الغالب إلى فضح لاعقلانيتها، ويمكن لذلك أن يفسر السبب في أن الكثيرين ممن بدأوا خدمًا مفضلين للملك ينهون حياتهم السياسية في السجن والمنفى أو على منصة

(552) Ibid., p. 30.

الإعدام، فدعاوى السلطة الشمولية الملحة بامتلاك العقل والعدالة والحقيقة هي ذاتها ما يفضح لاعقلانيتها وتلاعبها السياسي وبلاغتها. يُسمِّي غرينبلات هذه الظاهرة «تناقضًا غريبًا»، ولكن من المهم أن نتذكر أن مثل هذا التناقض لا يبدو غريبًا إلا بالنسبة إلينا، نحن الذين لا نخضع، أو لم نعد نخضع مباشرةً لسيطرة السلطة، بينما يمكن أن يبقى هذا التناقض بالنسبة إلى من يخضعون للسلطة نقطة عمياء في رؤياهم السياسية، وأعني هنا من لهم مصلحة في الإبقاء على ذلك التناقض مخبوءًا غير مرئي. يقرّ غرينبلات بأن الفعل التخريبي لما يسميه برهنة هاريوت على الفرضية الماكيافيلية يبقى غير مرئي بالنسبة إلى أولئك الذين يُفترض أن الدين يُفرَض عليهم مثلما هو غير مرئي لدى معظم القراء، ويمكن تمامًا أن يكون كذلك بالنسبة إلى هاريوت نفسه. لكنه يمضي بالرغم من ذلك إلى الجدال في أن **تقرير** هاريوت هو «تقرير مشفّر» غايته التخريب، ومحمّل بـ «هرطقته الكامنة»[553].

لكي نقرر إن كان التخريب في وصف هاريوت يبقى نقطة عمياء لا يراها هو نفسه، أم أنه فعل متعمد وإن مورس خلسةً، فإن من الحاسم لنا معرفة ما كان هاريوت ينوي عمله من كتابته **التقرير**. بالطبع يصعب الاطلاع على خبايا القلوب، «ومع ذلك فإن من الضلال» كما يقول غرينبلات بنوع من الثقة «الاستنتاج من دون تحفظ أن الشك المتطرف الكامن في وصف هاريوت قد تم احتواؤه **كليًا**... وإذا ما كان علينا توخي الحذر من قبول ساذج لنسخة تصف الواقع قدمتها الشرطة السرية، فإن من غير الممكن في الوقت ذاته استبعاد تلك

(553) Ibid., p. 31.

النسخة تمامًا»[554]. والحق أن بعض أسئلتنا الأخلاقية الجادة تنشأ من صلب هذا التردد والالتباس، من هذا الشك، ومن موقف أن لا دخان بلا نار. يقول غرينبلات: «لا نعلم ببساطة ما الذي دار في الفكر عند الصمت، وما كُتب ثم أُحرق، وما هَمس به هاريوت في أذن رالي... تبدو العلاقة بين العقيدة المتشددة والتخريب في نص هاريوت، في اللحظة التأويلية ذاتها، ثابتة تمامًا ومتقلبة على نحو خطر معًا»[555].

لكن غرينبلات بتخيله الصمت والأفكار الخفية والوثائق المحروقة سرًّا يجعل تخريب هاريوت أكثر واقعيةً وتأكيدًا مما يقرّ به هو نفسه علنًا. يتخذ التخييل لون التمثيل الأدبي النابض. وفي الواقع، يتمثل أحد أكثر الأمور سحرًا في كتابة غرينبلات في الإحساس بوقوع اكتشاف، واستثارة ما يشبه التحري الفكري الساعي إلى كشف القوة السرية للتخريب في نصوص عصر النهضة التي ظلت بعيدة كل البعد عن شبهة التخريب وعن إمكانية اكتشافها بسهولة. لذلك، فإن قوة نص غرينبلات نفسه وقوة عقلنته المطلقة التخييلية، تميلان إلى قيادة القارئ إلى استنتاج، ربما مع بعض التردد والالتباس، أن الشك في إلحاد هاريوت والتهمة ضد مارلو ليسا مجرد مناورات هدفها تشويه السمعة في نهاية المطاف، وأن الشرطة السرية الإليزابيثية كان لديها سبب وجيه للاستنتاج، ربما اعتمادًا على بعض التقارير التي لا تتوافر لنا الآن عن تلك الأفكار الصامتة، والوثائق المحروقة، والهمسات المختلسة، وأن هاريوت ومارلو كانا بالفعل مذنبين باعتناق أفكار

---

(554) Ibid., pp. 34-35.

(555) Ibid., p. 35.

هرطقية ملحدة. في مثل هذه الحالة إذًا، يمكن أن تنتهي هذه القراءة السياسية التي يقترحها التاريخاني الجديد لا إلى إدانة سلطة المؤسسة التي كان هاريوت يعمل في خدمتها، بل إلى إدانة هاريوت بوصفه كاتب رسالة سرية هدامة مشفّرة في تقريره.

بالطبع، لا يمكن استخدام مثل هذه «التهمة» بعد مرور أربعمئة عام ضد هاريوت، وبالتالي فهي تكاد لا تعنيه هو أو شرطة الملكة السرية بشيء. ولكن إذا مرّت بعقل هاريوت نواياه من كتابة ما كتب في التقرير، فلا يمكن بأي حال معرفتها على نحو مؤكد، ويحق للمرء أن يتساءل لماذا يميل التاريخاني الجديد في إعادة تأويله إلى تبني الشك والاتهام ضد هاريوت والآخرين من أمثاله، وبالتالي يميل إلى الاتفاق مع الملكة واستنتاجات الشرطة السرية؟ ألا يبدو هذا وكأنه انحياز إلى الجانب الخطأ في الحلف السياسي؟ ألا يمكن المؤسسة السياسية أن تستخدم التحري عن التخريب في النصوص الأدبية لتضع الفنانين والأدباء تحت سيطرة الدولة؟

لكن لدى غرينبلات إجابته بالفعل كما لو أنه يتوقع السؤال. بالرغم من أن التاريخاني الجديد يركز انتباهه دائمًا على علاقات القوة وتأثير الخطاب السياسي، فإن علاقات القوة هذه وتأثير الخطاب السياسي في الماضي المنصرم، يكونان معزولين عن لحظتنا التاريخية الراهنة. يقول غرينبلات:

> الإجابة، كما أعتقد، هي أن مصطلح **تخريبي** بالنسبة إلينا يشخص تلك العناصر في ثقافة عصر النهضة التي حاول الجمهور المعاصر احتواءها، أو تدميرها عندما يبدو الاحتواء مستحيلًا. وهي تتفق الآن مع إحساسنا

بالحقيقة والواقع، أي أننا نجد 'تخريبيًا' في الماضي تلك الأشياء التي لا تكون تخريبية بالنسبة إلينا على وجه التحديد، والتي لا تشكل تهديدًا للنظام الذي نعيش فيه ونوزّع الموارد... فما نجده في تقرير موجز وحقيقي لهاريوت يمكن أن يوصف على أفضل وجه باعتماد ملاحظة كافكا (Kafka) عن إمكان الأمل، التي أرسلها إلى ماكس برود (Max Brod): هنالك تخريب، لا نهاية للتخريب، لكنه لا يخصنا»[556].

لكنَّ الإقرار الواعي بالمسافة الآمنة الفاصلة عن الأحداث التاريخية «التخريبية» و«المتقلبة» والخاضعة للبحث أمر يكشف لنا الكثير. لقد سخر غرينبلات من رأي التاريخانية القديمة المبسط في المحاكاة: «النظرة إلى الأدب على أنه يعكس كالمرآة عقائد المرحلة، لكنه يعكسها من مسافة آمنة»[557]. والطريف في الأمر أن التاريخانية الجديدة ترى أيضًا في التخريب السياسي الذي أكدته مرارًا، شيئًا معزولًا عن النظام السياسي الحالي، تراه «من مسافة آمنة»، ففي نهاية مقال ستيفن جستس عن محاكم التفتيش ومحاكمات الهراطقة في نرويج أواخر القرون الوسطى، يرد تأكيد آخر أن التاريخاني الجديد إذا ما كان قد تورط مع الهراطقة المتهمين على الإطلاق، فإنه تورط معهم «من موقع آمن مميز لا تترتب عليه مسؤولية»[558]. ومهما بلغ عنف التعذيب وانتزاع الاعترافات بالقوة في محاكم التفتيش في القرون الوسطى، فإنه

---

(556) Ibid., p. 39.

(557) Greenblatt, *The Power of Forms in the English Renaissance*, p. 5.

(558) Justice, «Inquisition, Speech, and Writing,» p. 27.

يبقى أمرًا لا ينطوي على أي خطر في الوقت الحاضر. لذلك ندرك أن التاريخاني الجديد لن يتمكن إلا في البيئة الأكاديمية المحمية في جامعة أميركية من إضفاء صفة جمالية على التخريب السياسي، بل هو يضفي الجمالية على السياسة عمومًا في الواقع. ما يوصف بأنه «تخريبي» يخلو من أي خطر جدي، بل يكاد يصبح شيئًا أخاذًا. يسمِّي جيرالد غراف (Gerald Graff) الاستخدام المتكرر والخالي تقريبًا من المعنى لـ«التخريب»: «شكلًا من النفاق» يرتبط «بانحدار الاشتراكية بما هي بديل اجتماعي واقعي»، واختفاء أي معيار مشترك لتقويم الظواهر الثقافية بوصفها تقدمية أو رجعية، إذ «لم تعد صفة 'تخريبي' تختلف كثيرًا عن صفة امتياز»، كما يلاحظ غراف، ويضيف: «إنها نجمة ذهبية تُمنح لكل ما يحوز رضا الناقد، بطريقة تشبه في الواقع استخدام جيل سابق من النقاد كلمات مثل 'جميل' و'نبيل'»[559].

ولكن هل تكافئ كلمة «تخريبي» كلمة «جميل»؟ ماذا لو أخذ المرء كلمة «تخريبي» بجدية تزيد عن مجرد كونها «شكلًا من النفاق»، ونظر إلى الأحداث التاريخية بجدية تزيد عن مجرد كونها شيئًا مضى وانقضى في الماضي البعيد، شيئًا «لا يشكل أي تهديد للنظام الذي نعيش فيه ونوزّع الموارد»؟ يبدو وكأن الموقع الآمن المميز من دون مسؤوليات مترتبة عليه، الذي ذكره ستيفن جستس، لا ينطبق إلا على الخطاب الأكاديمي في دراسة التاريخ والأدب في الجامعات الأميركية. لكن هذه الدراسة التاريخية الأميركية التي لا تترتب عليها مسؤوليات

(559) Graff, «Co-optation,» in *The New Historicism*, ed. Veeser, pp. 173–174.

تبقى أقرب إلى الاستثناء منها إلى القاعدة، عندما نأخذ بالاعتبار المواقف الاجتماعية والسياسية في عالمنا اليوم، في أماكن يمكن أن يكون التخريب السياسي أي شيء إلا «نجمة ذهبية» تُمنح لعمل أدبي أو فني. ولا أجد مناصًا من طرح السؤال عمّا يمكن أن يحدث إذا ما وُجد التخريب في زمننا، أو بدقة أكبر، ماذا يحدث لو عُدّ التخريب مصدر تهديد لسلطة مؤسسة سياسية قائمة اليوم، في مجتمعنا؟

القراءة السياسية وما يترتب عليها

القراءة إن كانت من أجل التخريب السياسي في عمل أدبي فإن احتمال أن تحمل تبعات جدية، أو تقود إلى أي نتائج في الحياة الواقعية، ليس سؤالًا خياليًا أو افتراضيًا بشكل كامل. فهنالك حالة في تاريخ الصين الحديث، هي حالة وو هان (Wu Han) ومسرحيته **طرد هاي روي من منصبه** (*Hai Rui Dismissed from Office*) التي كانت إشارة انطلاق الثورة الثقافية في منتصف ستينيات القرن العشرين. يمكن هذه الحالة أن توفر لنا مثالًا على تأويل سياسي ذي تبعات مختلفة جدًّا عن تلك التي وجدناها في القراءة التاريخية الجديدة لمسرحية شكسبير أو لوثيقة من عصر النهضة. لكن عليّ أن أوكد بقوة أن حالة وو هان ومسرحيته تبقى حالة خاصة من نواحٍ كثيرة، حالة تنزلق بسرعة إلى عالم النسيان، إن لم تكن قد خرجت بالفعل من الذاكرة الجمعية الصينية حتى قبل أن تُدرس دراسةً وافيةً ويختبرها المؤرخون وأساتذة الأدب. كانت الصين الماويّة خلال الثورة الثقافية فريدة متطرفة بطرق عدة في ادِّعائها امتلاك الحقيقة المطلقة وشرعنتها العنف باسم الحقيقة، لذلك لا تمكن مساواة تأويل الأعمال الأدبية السياسي في

ظل مثل هذه الظروف ببساطة مع التأويل السياسي الذي تدافع عنه التاريخانية الجديدة وغيرها من المداخل الغربية المعاصرة إلى الأدب. حتى في الصين، مرّت الحالة السياسية عبر سلسلة من التغيرات الكبيرة تجعل حالة وو هان أقل تمثيلًا أو ملاءمة اليوم. لهذا، فإن ما أحاول توضيحه من عرض خطر التأويل السياسي في حالة وو هان هو على وجه التحديد الاختلاف بين الدفاع الأكاديمي عن التأويل السياسي في الجامعة الأميركية واضطهاد الكُتّاب خلال فترة بعينها في الصين.

نحن في حاجة إلى إبقاء هذا الاختلاف ذاته بصفته منظورًا نصب أعيننا، ذلك أن قمع التعبير الأدبي واضطهاد الكتاب لم ينقرضا تمامًا من عالمنا اليوم في نهاية المطاف. لذلك، فإن الحالة الصينية قد تساعد في تذكيرنا بالمضامين المشؤومة للتأويل السياسي، خصوصًا تأكيد التخريب في الأعمال الأدبية، في الأماكن حيث لا تفصل بين السياسي والجمالي مسافة كافية. فضلًا عن ذلك، فإن الثورة الثقافية الصينية التي كان لها أثر كبير ليس في الصين وحدها ولكن في الغرب أيضًا خلال ستينيات القرن العشرين، مع شيوع صورة رومانتيكية للماوية المتطرفة والشرق الثوري، تبقى موضوعًا محوطًا بالتكتم في الصين اليوم، لذلك قد يكون للبحث في حالة وو هان أهمية تتجاوز الطرافة الأثرية بعد مرور أربعين عامًا لا غير، فما نتعلمه من تلك الحالة يساعدنا في محاولتنا فهم الثورة الثقافية وما أعقبها.

كان وو هان (1909-1969) مؤرخًا بـارزًا، وعضوًا في الحزب الشيوعي الصيني، ونائب عمدة بكين. كتب مجموعة من الأعمال الأكاديمية، لكنه ألَّف أيضًا في عام 1961 مسرحية عن هاي روي (Hai

(Rui (1515-1587)، وهو شخصية تاريخية معروفة باستقامتها ونزاهتها الأخلاقية، وقد امتدحته المسرحية لشجاعته في معاقبة مستبد محلي حتى وهو يدفع ثمنًا لذلك فقدان منصبه في مكتب الحكومة تحت حكم الإمبراطور جياتشنغ (Jiaqing) من سلالة مينغ (الذي دامت مدة حكمه من عام 1522 إلى عام 1566). يتطور الفعل الدرامي في المسرحية حول قرار هاي روي بإخضاع ذلك الشرير الواسع العلاقات للعدالة، وشجاعته في مقارعة أرستقراطية ملاك الأراضي المتنفذين، ثم قرار الإمبراطور بطرده بعد أن أوغرت صدره قوى الشر في البلاط. وعندما ترك هاي روي منصبه ودّعه الأهالي بالدموع والمديح، وقد عبّر وو هان على لسانهم، عبر نوع من الكورس، عن كبير إعجابه بهاي روي بوصفه إداريًا عصيًّا على الفساد أو «موظفًا نظيفًا» [qing guan]، شخصًا أبدى استعدادًا للتضحية بعمله وحتى بحياته لمصلحة الناس العاديين.

عُرضت المسرحية على مسرح بيجينغ ولقيت نجاحًا متواضعًا. ثم نشر ياو وينويان (Yao Wenyuan)، وكان حينها موظفًا ثانويًّا نسبيًّا في قسم الدعاية في لجنة الحزب المحلية في شنغهاي، في تشرين الثاني (نوفمبر) 1965، مقالًا يتهم فيها مسرحية وو هان بالتخريب السياسي. مّر مقال ياو قبل نشره بتسع مراجعات خلال فترة شهرين، وكانت كل مراجعة تُرسل سرًّا من شنغهاي إلى بيجينغ لتعلّق عليها جيانغ تشنغ (Jiang Qing) أو السيدة ماو[560].

---

(560) انظر: Zi Lin and Zi Zhen, «Wu Han and *Hai Rui Dismissed from Office*,» in *Wu Han he Hai Rui baguan*, ed. *Renmin chubanshe* [People's Press], p. 7.

ولم يكن نقد ياو في الجو السياسي المشحون في صين الستينيات نقدًا أدبيًّا للمسرحية، بل جزءًا من حملة منسقة بعناية ضد «المثقفين البرجوازيين»، وهو، بحسب كلمات افتتاحية **الراية الحمراء** (*Red Flag*)، الجريدة النظرية للجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني، نفخ «في بوق الدعوة إلى الثورة الثقافية البروليتارية العظمى»[(561)]. وقد حاز ياو وينويان، مع ذلك المقال في رصيده، الحظوةَ لدى ماو تسي تونغ فصعد بسرعة إلى المكتب السياسي للجنة المركزية الواسعة السلطات. ثم صار في ما بعد عضوًا في «عصابة الأربعة» السيئة الصيت، التي تترأسها مدام ماو نفسها. أصبح ياو بالنسبة إلى عدد كبير من الكتّاب والأساتذة الصينيين في تلك الأيام مَلَك الموت، له لمسة قاتلة مهلكة، وذلك لأن كلّ من يسمّيه ياو أو يشجبه، ممّا يُكتَب من مسرحيات أو أعمال أدبية يصنفها «سمومًا ضد الحزب وضد الاشتراكية»، يَلقى مباشرة إهانة عامة ونبذًا وأذى جسديًّا يصل أحيانًا إلى الموت. ما إن يتعرض المتهم للهجوم في المطبوعات الرسمية، مثل **الراية الحمراء** و**يومية الشعب** (*People's Daily*) على يد ياو وغيره من جنود حملة

(561) *Hongqi* [*Red Flag*] editorial, no. 9, 1966.

لقد اتّبعتُ نظام بينين (Pinyin) في تهجئة الأسماء الصينية. من أجل دراسة بالإنكليزية لحالة وو هان وعلاقتها بالثورة الثقافية، انظر: James R. Pusey, *Wu Han: Attacking the Present through the Past.*

ولترجمات مسرحية وو هان إلى الإنكليزية مع مناقشة لنقدها من قبل السلطات الصينية، انظر: Clive Ansley, *The Heresy of Wu Han: His Play «Hai Jui's Dismissal» and its Role in China's Cultural Revolution; and Hai Jui Dismissed from Office*, trans. C. C. Huang.

ثورة ماو الثقافية، حتى يتعرض من دون تأخير على يد الطلبة المتطرفين الشباب المعروفين باسم الحرس الأحمر، للأذى الجسدي. وقد كانت هذه الهجمات العقلية والجسدية السبب المباشر للعديد من حالات الوفاة والانتحار خلال سنوات الثورة الثقافية العشر التي دامت من عام 1966 إلى عام 1977، وبين هؤلاء كان وو هان من أوائل الضحايا.

يركز ياو وينويان نقده مسرحية **طرد هاي روي من منصبه** على مبالغة وو هان المزعومة في مديح هاي روي بوصفه «مسؤولًا نظيفًا». ويجادل ياو، مستخدمًا المنهج الموغل في اختزاليته في التحليل الطبقي الذي كانت له شعبية في صين ماو، في أن كل المسؤولين في ماضي الصين السابق للشيوعية، سواء أكانوا فاسدين أم شرفاء، قذرين أم أطهارًا، كلهم خدموا مصالح طبقة ملاك الأراضي الإقطاعيين ولا يمكن أن يكونوا قد فعلوا أي عمل خيّر لخدمة الفلاحين الفقراء. لذلك، فإن وو هان كان مذنبًا بتهمة تلفيق شخصية شبه تاريخية تمكنت على نحو ما من التعالي على الفروق الطبقية، وصارت «منقذًا» لطبقة الفلاحين المضطهدة في صين مينغ. وكما كانت صورة التنين في قصيدة سو شي عن شجر العرعر قد أُوِّلت بنيَّة مُغرِضة من جهة عدوه السياسي، فإن صورة «المنقذ» في مقال ياو كانت هي الأخرى مقصودة على أساس مجموعة من الأسباب، وذلك لأن «منقذ» (التي تعني في الصينية حرفيًا «النجم المنقذ» jiu xing) كان قد انحصر استعمالها تقريبًا في وصف الرئيس ماو نفسه، الذي شُبه بالشمس الحمراء وسُمّي المنقذ العظيم للشعب الصيني، وقد مجدته أغنية ذاع صيتها بعنوان «الشرق أحمر». لذلك، فإن القول إن وو هان

قد جعل هاي روي «منقذًا» للفلاحين الفقراء، وإنه حوّل «مسؤولًا» في المجتمع «الإقطاعي» خلال سلالة مينغ إلى بطل للشعب، كان يرقى في الواقع إلى توجيه تهمة جدية مفادها أن الكاتب المؤرخ متهم بالتجديف، بإنكار غير مباشر لحقيقة أن الرئيس ماو وحده والحزب الشيوعي من ورائه من يقدر على إنقاذ الصين.

في الوقت ذاته، كان وو هان مذنبًا أيضًا بتبييض صفحة المجتمع الإقطاعي وسادته، طبقة ملاك الأراضي الرجعيين. «ألا يرقى هذا إلى حد النظر إلى آلة الدولة التي تمثل طبقة الملاك على أنها أداة لحماية الفلاحين؟»، يسأل ياو طارحًا سؤالًا محملًا بسوء النوايا، ويضيف: «أليس هذا شطبًا بضربة واحدة لطبيعة دكتاتورية طبقة الملاكين بوصفها مضطهدة الفلاحين؟». وإذ يضع مقال ياو المسرحية في السياق السياسي لعام 1961 إبان دفع ماو باتجاه تصعيد الصراع الطبقي بين الصينيين، فإنه يختتم بنبرة مشؤومة، مقترحًا أن مسرحية وو هان كانت تجليًا للصراع الطبقي الذي تخوضه البرجوازية ضد البروليتاريا، ثم يخلص باللغة المشفرة للأمثولة السياسية حينذاك، إلى أن مسرحية وو هان لم تكن «زهرة عطرة، بل عشبة سامة»[562].

بحلول كانون الأول (ديسمبر) 1965 كان هجوم ياو وينويان على وو هان قد أثار شجبًا على المستوى الوطني لـ«المسؤولين الأطهار» في تاريخ الصين والمدافعين المعاصرين عنهم، لكن تهمة أكثر جديةً بكثير سرعان ما وُجهت إلى وو هان وكتّاب آخرين كتبوا عن هاي روي أو

---

(562) Yao Wenyuan, «On the New Historical Play *Hai Rui Dismissed from Office*,» *Wenhui bao*, 10 November 1965.

أي شخصية تاريخية كان لها من الشجاعة ما يكفي للتوجه بطلب إلى الإمبراطور لتدارك ما اقتُرف من أخطاء. كانت التهمة هذه المرة صادرة من الرئيس ماو نفسه دون سواه، فقد أشار في 21 كانون الأول (ديسمبر) 1965 إلى أن «صُلب الموضوع في **طرد هاي روي من منصبه** كان مسألة الطرد من المنصب. لقد طرد الإمبراطور جياتشنغ هاي روي من وظيفته، وفي عام 1959 كنّا طردنا بنغ ديهواي (Peng Dehuai) من منصبه. وبنغ ديهواي هو 'هاي روي' أيضًا»[(563)]. لقد ربط مثل هذا التأويل عمل وو هان مباشرةً بصراع قوة داخلي في أعلى المستويات داخل الحزب الشيوعي الصيني حدث قبل ظهور المسرحية بعامين. في 14 تموز (يوليو) 1959 أرسل بنغ ديهواي، الذي كان حينها وزيرًا للدفاع، رسالةً إلى ماو يعبّر فيها عن شكوكه وهواجسه تجاه سياسات الحزب في المدن والمناطق الريفية على حد سواء، مثيرًا الأسئلة بشأن الكوارث التي خلقتها حركات ماو اللاواقعية في «القفزة الكبرى نحو الأمام» وتأسيس كومونات الشعب بتعجل كبير. بعد مرور شهر، وفي جلسة للجنة المركزية كاملة النصاب في لوشان، اتُّهِمَ بنغ ديهواي وعدد من مؤيديه بتشكيل عصبة معادية للحزب أطلقت عليها تسمية «الانتهازيين اليمينيين» وطُردوا من مناصبهم القيادية في الحزب والجيش والحكومة.

مسرحية وو هان **طرد هاي روي من منصبه** التي عُرضت على شكل أوبرا في بيجينغ ونشرت في عام 1961، لم يؤوِّلها ماو على أنها مسرحية تاريخية، بل اعتبرها أمثولة سياسية استخدمت طرد هاي روي

---

(563) مقتبس في: «Two Diametrically Opposed Documents,» *Hongqi* [Red Flag] editorial, no. 9, 1967; English trans. in *Peking Review*, no. 23, June 2, 1967, p. 22.

ظلًّا يحجب الإشارة إلى طرد بنغ ديهواي في واقع السياسة الفعلي، وبالتالي فهي متورطة في صراع القوة بهجومها على سياسة الحاضر عبر استخدام تحريضي للتاريخ المنصرم. وقد حذرت افتتاحية جريدة **يومية جيش التحرير** (*Liberation Army Daily*) قرّاءها باقتباس الرئيس ماو «بعد القضاء على الأعداء المسلحين بالبنادق، يبقى الأعداء الذين من دون بنادق، وهؤلاء سيحاربون ضدنا بيأس بالضرورة، ويجب أن لا نستهين بأمر هؤلاء الأعداء»[564]. صُنف وو هان ومثقفون آخرون بصفتهم «أساتذة برجوازيين»، وبذلك عُدّوا «أعداءً من دون بنادق»، وزُعم أنهم تآمروا مع «الإمبرياليين، والتحريفيين المعاصرين، ورجعيي كل الدول»، و«الطبقات الرجعية المدحورة داخل البلاد» و«العناصر الانتهازية اليمينية داخل الحزب» للوقوف ضد الرئيس ماو وسلطته السياسية وتوجيهاته الثورية. وقد حذرت الصحيفة العسكرية قرّاءها في افتتاحيتها بصرامة من أن الكفاح ضد هؤلاء الأعداء هو «صراع حياة أو موت»، وأشارت في شكل خاص إلى الطبيعة التخريبية لكل من الأدب والفن والبحوث الأكاديمية، وأكدت ربطها بسياسات «الثورة المضادة» في الداخل والخارج.

قالت الافتتاحية إن الخطر المنظور القادم من تخريب الكتّاب والفنانين ليس «مجرد 'تمرد أستاذ أكاديمي'»، لكنه تهديد جاد للبنية السياسية للدولة:

«Never Forget the Class Struggle,» *Jiefangjun bao* (564) [*Liberation Army Daily*] editorial, May 4, 1966; quoted from *Peking Review*, no. 20, May 13, 1966, p. 41.

«كل إحياء للثورة المضادة يبدأ من عالم العقل، ومنه الأيديولوجيا والبنية الفوقية والعمل المسرحي والأكاديمي والأدب والفن، وغايته الهيمنة على الرأي العام». هذه هي الطريقة التي تمكنت بها تحريفية خروتشوف (Khrushchov) من اغتصاب قيادة الحزب الشيوعي السوفياتي. وبالمثل، في هنغاريا عام 1956 كان عدد من الكتاب والفنانين والمثقفين التحريفيين والبرجوازيين هم من نظم منتدى بيتوفي (Petofi Club) وأدّوا مهمة قوة الصدمة في أعمال شغب الثورة المضادة[565].

بهذا الربط بين مسرحية وو هان والأعداء في الداخل والخارج يكون نقد الكاتب المسرحي قد بلغ مستوى تهمة الخيانة التي لها تبعات مهلكة بالنسبة إلى وو هان وعائلته. ولم يوجّه إليه النقد اللفظي في كل وسائل الإعلام الإخبارية وحسب، لكنه تعرض مرارًا للضرب على أيدي الحرس الأحمر في تجمعات عامة كثيرة. ونحن نشهد في حركة الجماهير العنيفة في «الثورة الثقافية» عملية خطرة يقود فيها التمادي في التأويل السياسي إلى انتهاك وتعذيب جسديَّين في الغالب. بعد واحدة من جولات الضرب تلك في 11 تشرين الأول (أكتوبر) 1969، بحسب سيرة وو هان «مع تمزق كبده ومثانته، وقد أسيء إليه بعمق واتُّهم من دون وجه حق، لفظ أنفاسه الأخيرة بعد أن بصق كمية كبيرة من الدماء»[566]. لكن وو هان لم يكن الشخص الوحيد الذي اضطُهد بقسوة ودُفع إلى حتفه مجلّلًا بالعار، فقد وقع سوء الطالع هذا على زوجته وابنته والممثل الشهير ما ليانليانغ

(565) Ibid., pp. 41-42.

(566) Su Shuangbi and Wang Hongzhi, «Life of Wu Han,» appendix to *Wu Han*, *Wu Han shixue lunzhu xuanji*, 4: 463.

(Ma Lianliang) الذي أدى دور هاي روي في عرض أوبرا بيجينغ، وعدد من أناس آخرين شاركوا في إنتاج مسرحية وو هان. وبالنسبة إلى من لم يعش خلال هذا الجنون الفظيع الذي انتاب حركة جماهيرية فُقدت السيطرة عليها، يكاد يكون تخيل أو تصديق مثل هذا الأمر صعبًا، ولكن حتى بالنسبة إلى أولئك الذين شهدوا العنف خلال الثورة الثقافية في الصين، قد تبدو قسوة تلك الأيام السود وغباؤها غير واقعيين ولا يقبلان التصديق بعد مرور نحو أربعين عامًا عليها.

عند النظر إلى الوراء نحو تلك السنوات المضطربة بالتشنج السياسي والاضطهاد الجماعي، تبدو حالة وو هان الآن مجرد مدخل إلى الدراما المحتدمة من الانشقاق والحرب التي دارت بين الزمر المختلفة داخل الحزب، والإفساد التراجيدي ـ الكوميدي للعاطفة اليوتوبية، إذ تتحول إلى واقع كابوسي من الدستوبيا. كانت سنوات الثورة الثقافية العشر (1966ـ1976) بحق حدثًا مجنونًا في التاريخ أطاحَ بالعديد من الشخصيات القوية في أعلى الهرم ومنهم ليو شاوتشي (Liu Shaoqi) رئيس الجمهورية الشعبية، ولين بياو (Lin Biao) خليفة ماو المُعيَّن، وكثير من قمم الصين من المثقفين والأساتذة. كانت فترة من تدمير وحشي للذات أودت بحياة عدد من الناس، حتّى إنّ موت وو هان بالمقارنة يكاد يبدو أمرًا عديم الأهمية، و«مجرد بيدق في سلسلة من صراعات القوة» كما عبّر عن ذلك أحد الدارسين[567]. ولكن على المستوى الشخصي، لا تقلل من بؤس وشقاء فرد تَعرّض

---

(567) Kwok, Introduction to *Hai Jui Dismissed from Office*, p. 4.

للظلم قيد ذرة معاناةُ أمة كاملة، وفقدان حياة واحدة لا يمكن أن يُهمل ويُطوى في ظل التاريخ الكبير الذي أثّر في الناس أجمعين.

عند الحديث عن التاريخ والمماثلات التاريخية، قد يكون من وسائل الكشف أن نجمع موقف الملكة إليزابيث من مسرحية **ريتشارد الثاني** وموقف الرئيس ماو من مسرحية **طرد هاي روي من منصبه**. فكما تعرّفت الملكة إلى نفسها في الملك المخلوع تعرّف الرئيس بالمثل تمامًا إلى نفسه في الإمبراطور جياتشنغ المتهم بالخطأ. ويمكننا تقريبًا أن نستعير كلمات غرينبلات ونقول بعد إجراء التعديلات اللازمة (mutatis mutandis)، إن الرئيس ماو كان يستجيب لحضور أي تمثيل دال على الشجب، لاختيار هذه القصة الخاصة بعينها في هذا الوقت بالذات، لمكان العرض، لهويته كما هي حاضرة في المجال العام وكما تندمج في شخص الإمبراطور الذي فقد مصداقيته. وهنا كذلك، فإن التماهي أو استبدال شخصية أدبية بشخص واقعي في التاريخ يشكّل الاستراتيجية التأويلية الحاسمة لقراءة عمل أدبي بوصفه هجاء سياسيًّا أو أمثولة. بالطبع لم يكن التماهي في قراءة ماو أنه ساوى نفسه مع الإمبراطور جياتشنغ بمقدار ما هو مماهاته هاي روي مع المارشال بنغ ديهواي، وهو ما يشبه على نحو معين مماهاة بولمبروك (Bullingbrook) مع إيرل إسكس في قراءة سياسية لمسرحية شكسبير.

ما إن يُنظَر إلى شخصيَّة على أنها دالّ مشفَّر يشير إلى شخصية سياسية واقعية على أنها المدلول، حتى يصبح متاحًا تأويل العمل برمته على أنه إعادة سرد خيالي لقصة واقعية في التاريخ، لكنها إعادة سرد دافعها مصلحة معينة وتخدم غاية جماعة سياسية معينة. وسيُنظَر

إلى جميع العناصر التي تلتئم مع مثل هذا الإطار التأويلي على أنها جوهرية ومناسبة، بينما تُهمَل العناصر التي لا تلتئم معه بوصفها غير مناسبة ويمكن الاستغناء عنها. فتصبح استراتيجية المماهاة الانتقائية هذه العاملَ الرئيس في التأويل السياسي، ويمكن إثبات مصداقية مثل هذا التأويل بدوره في الإشارة إلى المماهاة. بهذا تكون المقدمة والنتيجة كلتاهما موجودتين في علاقة ضمنية متبادلة في داخل أشد الحلقات الهرمينوطيقية فراغًا. تقول الملكة إليزابيث: «أنا ريتشارد الثاني. هل تعلمون ذلك؟» وهي عبارة تقدم في الوقت ذاته تأويلًا للمسرحية الشكسبيرية وتَصلُح برهانًا على نوازع المسرحية التخريبية التي يراها مثل هذا التأويل. يقول الرئيس ماو: «بنغ ديهواي هو 'هاي روي' أيضًا». بالمثل، يخدم هذا القول بصفته مفتاحًا لفضح تخريبية المسرحية، وكذلك دليلًا على التخريب السياسي. يقدم التعرف إلى بنغ ديهواي على أنه هاي روي جدالًا مكتفيًا بذاته، ودائريًا يدعم بذاته ادّعاء الصدق، وهو يبدو كما لو أنه يجعل استخدام وو هان التاريخ جليًّا لا يقبل الجدل، حتى إن بعض الأساتذة الأميركيين قبلوا هذه النسخة من قصة وو هان من دون تمحيص كبير[568].

ولكن هل مثل هذه المماهاة صحيحة؟ هل إليزابيث هي ريتشارد الثاني؟ هل بنغ ديهواي هو هاي روي حقًّا؟ من الواضح أن الملكة قصدت في ملاحظتها طرح سؤال بلاغي، ولكن لن يكون من الحكمة أن يتخلى المرء عن يقظته النقدية بسرعة كبيرة ويقبل الجواب

---

(568) انظر: Kwok، وكذلك: Pusey, *Wu Han: Attacking the Present through the Past.*

الضمني بصفته أمرًا مفروغًا منه. كانت ملاحظة الرئيس أقل بلاغيةً وأكثر نثرية، وقُدّمت على أنها وصف لحقيقة، لكنها في كل تفاصيلها لا تقل في سلطويتها عن قرار ملكي لا يكون ادعاء الحقيقة فيه خاضعًا للتفاوض. لكني لن أقبل مرة أخرى كلمات ماو على علّاتها بوصفها وصفًا بسيطًا للحقيقة لسبب واحد، هو أن طرد بنغ ديهواي في صيف 1959 ظلّ طي الكتمان بأشد درجات التحفظ في ذلك الوقت، ولم تُعلن الوثيقة الرسمية المتعلقة بطرده حتى عام 1967، أي بعد مرور ستة أعوام على عرض مسرحية وو هان في بكين. ومن المستبعد كثيرًا أن يكون وو هان قد علم حين بدأ العمل على مسرحيته أواخر 1959 أدنى علم بطرد بنغ ديهواي. فضلًا عن ذلك، فإن مقال وو هان، الذي يبدو في الظاهر مثيرًا للريبة «هاي روي يسخر من الإمبراطور»، وقد أُوِّل خلال الثورة الثقافية على أنه هجوم على ماو فتعرض بذلك إلى نقد شديد، نُشر في **يومية الشعب** في 16 حزيران (يونيو) 1959، أي قبل شهرين من طرد بنغ ديهواي. وما لم نصدق أن وو هان كان يمتلك نوعًا من الاستشراف العجيب الذي يليق بالعراف اليوناني تيريزياس (Teiresias)، سيكون من المستحيل تمامًا الجدال في أنه قصد بنغ ديهواي عندما كتب هاي روي. ولكن في «هرمينوطيقا الرقابة»، كما تجادل أنابيل باترسون: «لا ثقة في مَن يتنصل مِن النوايا المرحلية في حينها، والتنصل ذاته يصبح في الغالب شفرة دخول ذلك النوع من القراءة الذي يحتجّ عليه تحديدًا»[569]، فقراءة ماو المسرحيةَ - تمامًا كما هو تساؤل جون تشامبرلين (John Chamberlain) عن توقيت

(569) Annabel Patterson, *Censorship and Interpretation*, p. 65.

صدور كتاب السير جون هايورد (John Hayward) **حياة هنري الرابع** (*Life of Henry IV*) ـ تبني شكوكها على أساس التسلسل التاريخي، أي التزامن بين عرض المسرحية وحدث سياسي معين. وسؤال تشامبرلين: «لماذا وجب أن تظهر مثل هذه القصة في مثل هذا الوقت؟» كما تلاحظ باترسون، يشكل مبدأً في التأويل السياسي: «أي أهمية تسلسل زمني معين دقيق في تقرير ما يُرجح أن يعنيه نص بعينه لجمهوره في زمن ظهوره»[570]. وهذا التسلسل الزمني ومضامينه السياسية، لا التوازي الدقيق بين مسرحية وو هان وطرد بنغ ديهواي، هو ما جعل المسرحية تبدو أشبه بهجاء سياسي يدعو إلى الشك.

لكن وو هان لم يكن ضحيةً بسيطة، ولم يكن حملًا بريئًا ضُحِّيَ به على مذبح الهرمينوطيقا السياسية لأقصى اليسار، كما أن كتابته عن هاي روي لم تكن مجرد تمرين أكاديمي في دراسة التاريخ. لقد أعلن هو نفسه من دون خجل أن البحث الأكاديمي لم يكن بحثًا محضًا عن المعرفة لذاتها، بل إن غاية الدراسات التاريخية هي خدمة الحاضر، أي «استخدام الماضي من أجل الحاضر»[571] (gu wei jin yong). وبالرغم من أنه ادعى الوفاء للسجلات التاريخية، فإنه لم يكتب المسرحية عن هاي روي لشاغل تاريخي وحسب، فقد عدّ ذلك مفيدًا ومناسبًا للحالة القائمة في الصين حينذاك. كتب في المقدمة: «تشدّد هذه المسرحية على إرادة هاي روي القوية في تمسكه بنزاهته، إذ لم

(570) Ibid., p. 55.

(571) Wu Han, «Emphasize More the Present than the Past and Use the Past for the Present,» in *Wu Han shixue lunzhu xuanji*, 3:45.

يستسلم قط للعنف والقوة، ولم يكن ليخيفه الفشل، كان مستعدًا لمعاودة المحاولة حتّى لو أخفق... ولا بد من تأكيد مكانة هاي روي في التاريخ، وحسنات شخصيته تستحق منا استلهامها اليوم»(572). وفي مقال عن هاي روي نُشر في أيلول (سبتمبر) 1959، دعا وو هان إلى هاي روي حديثٍ يمكن أن يقاتل من أجل قضية الاشتراكية(573).

قد يتبادر إلى الذهن السؤال لماذا اختار وو هان من بين كل الشخصيات التاريخية، المعروفة إلى هذا الحد أو ذاك باستقامتها ونزاهتها، هاي روي ليكون المثال المحتذى في الصين الحديثة؟ لماذا أراد أن يؤكد إرادة هاي روي وروحه المقاومة؟ من المؤكد أن وو هان بصفته مؤرخًا كان مهتمًّا وعالمًا بسلالة مينغ، وهي الفترة التي عاشها هاي روي، لكن الجواب الحقيقي عن السؤال ينطوي بالأحرى على مفارقة تثير الرثاء، لأن وو هان بذل كل هذا الجهد في الكتابة عن هاي روي لا لمعارضة الرئيس ماو ولكن لإرضائه. كان ماو هو من اقترح قبل عام، في اجتماع حزبي عام 1958، أن على الشيوعيين الصينيين التحلي بجرأة التفكير وجرأة الكلام وجرأة الفعل، وأن عليهم أن يتعلموا الدروس من «روح هاي روي»(574). كان ماو أول مَن جعل هاي روي نموذجًا يُحتَذَى للشجاعة وحث

(572) Wu Han, *Hai Rui ba guan* [*Hai Rui Dismissed from Office]*, in ibid., 3:542.

(573) انظر: Wu Han, «On Hai Rui,» in ibid., 3:179.

(574) انظر: Su Shuangbi and Wang Hongzhi, «Life of Wu Han,» in ibid., 4:462.

الصينيين على عدم الخوف من الإمبراطور: «مَن لا يخاف الموت بألف جرح سيجد في نفسه الجرأة على طرح الإمبراطور من على صهوة جـواده»، قال ماو مـؤيـدًا[575]. كان وو هان وهو يكتب عن هاي روي بصفته رجلًا تحلى بما يكفي من الشجاعة للسخرية من الإمبراطور ومحاربة المسؤولين الكبار في البلاط، إنما يستخدم الماضي لخدمة الحاضر، لكن غايته كانت تأكيد ما قال ماو عن هاي روي بوصفه مثالًا تاريخيًا يحتذى في الصين المعاصرة، لا معارضته، وهو ما يعني أن كتابات وو هان عن هاي روي، ومسرحيته على وجه الخصوص، كانت بالفعل أُمثولية في طبيعتها، ذلك لأنها كلها انطوت على معنى مقصود يتجاوز المحتوى التاريخي، وهو معنى لن يُفهم تمامًا إلا في السياق السياسي لصين أواخر الخمسينيات.

يطرحُ مثل هذا الاستخدام المرحلي للشخصيات والأحـداث التاريخية وإضفاء صفة الأمثولية سياسيًّا عليها، بالرغم من ذلك مشكلةً أساسية هي غموض التأويل، وافتقاده الحسم، وتعدديته التي يتعذر السيطرة عليها من حيث الإمكان. قد يكون لدى وو هان كل أنواع القصد لكتابة مسرحيته بوصفها هامشًا على أقوال الرئيس ماو

(575) Mao Zedong, «Speech at the Chinese Communist Party's National Conference on Propaganda Work,» quoted in Yao Wenyuan, «On «Three-Family Village»: The Reactionary Nature of «Evening Talks at Yenshan» and «Notes from Three-Family Village,»» *Peking Review*, no. 22, May 27, 1966, p. 18.

وقد اقتبست هذه الملاحظة على نطاق واسع في العديد من الافتتاحيات والمقالات خلال الثورة الثقافية.

الإيجابية عن هاي روي، لكن الحالة السياسية في الأشهر الأخيرة من عام 1965 وضعت ماو في مزاج مختلف تمامًا، مزاج جعله يؤول مسرحية وو هان على أنها تخريبية لا بناءة. وحين شجع ماو الصينيين على التعلم من «روح هاي روي» وأن يتحلوا بما يكفي من الجرأة «للإطاحة بالإمبراطور من على صهوة جواده»، كان يضع نصب عينه ليو شاوتشي ومنافسيه السياسيين الآخرين، لكن تمثيل طرد هاي روي في مسرحية وو هان جعله يفكر بطرده بنغ ديهواي بدلًا من ذلك. كل هذه الأمور كانت بالطبع بعيدة عن معرفة وو هان، وكان استخدامه التاريخ لإرضاء ماو قد انقلب رأسًا على عقب في تأويل سياسي لم يجد سوى التخريب في العمل. في الواقع، صارَ كل التاريخ والثقافة في خلال الثورة الثقافية محطَّ شك، وفي ذروة مثل هذا الجنون السياسي لم يبقَ شيء بمأمنٍ من تهمة التخريب، ولا شيء من التاريخ الماضي أو من ثقافة أجنبية يمكن أن تكون له أي قيمة إيجابية في صين مسحورة بحماستها الثورية.

لا مبالغة في القول إن قراءة ماو السياسية مسرحية وو هان كانت تعاني من بارانويا حادة، لأنه شمّ رائحة التخريب في كل مكان: لا في الحاضر وحسب، ولكن في الماضي أيضًا، لا في عالم الواقع وحسب، ولكن في عالم الأفكار والآراء أيضًا، في التاريخ والفلسفة، وفي الأدب والفنون، وفي العلوم الإنسانية عمومًا. ولمدة طويلة من الزمن، لم يكن يوجد كتاب مستثنى من الشك سوى أعمال ماو نفسه، وكانت كل الأعمال الأدبية تلقى الشجب بوصفها رجعية ومسمومة، لأنها إما كانت «إقطاعية» (الأدب الصيني التقليدي) أو «رأسمالية» (الأدب

الغربي) أو «تحريفية» (الأدب السوفياتي وأدب أوروبا الشرقية). لمدة طويلة من الزمن، لم يكن لدى ثمانمئة مليون صيني للمشاهدة إلا ثماني «مسرحيات ثورية نموذجية» فقط، وهي مسرحيات أجيزت لتوفير التلقين الأيديولوجي لهم. كان لصين ماو سجل طويل في معاداة النزعة الفكرية، تاريخ من الحملات المستمرة ضد الكتّاب والأساتذة وأعمالهم، وقد قاد نقد وو هان إلى أقصى حدود معاداة النزعة الفكرية خلال الثورة الثقافية. لقد وضع هذا الميل تأكيدًا استثنائيًّا على الصراع الطبقي في مجال الأفكار ورأى كل عمل أدبي قنبلة أيديولوجية محتملة تنبض في عدّ تنازلي داخل النظام. يصف أحد المقاطع المقتَبسة مرارًا عن ماو الأدب بأنه شكل من القوة يمهد السبيل دائمًا للتخريب السياسي. يقول الرئيس ماو: «إن استخدام الرواية من أجل فعاليات ضد الحزب لهو ابتكار بالفعل. فلكي تطيح قوة سياسية، يكون من الضروري دائمًا أن تخلق قبل كل شيء رأيًا عامًا، أن تشتغل في المجال الأيديولوجي. وهذا الأمر يصح على الطبقة الثورية كما على طبقة الثورة المضادة»[576].

لكن النظر إلى الرواية أو أي نوع أدبي على أنها مخربة لم يكن ابتكارًا جديدًا في الصين. لقد رأينا التأكيد الأخلاقي والسياسي الكبير في النقد الصيني التقليدي، ويمكن أن نتعقبَ أصول تراث معاداة النزعة الفكرية الشائن في الإجراءات الوحشية التي اتخذها الإمبراطور الأول للسيطرة على التفكير بحرق الكتب ودفن الأساتذة

(576) مقتبس في: «Great Truth, Sharp Weapon,» *Hongqi* [*Red Flag*] editorial, no. 9, 1967;

وانظر أيضًا: *Peking Review*, no. 23, June 2, 1967, p. 17.

أحياءً، وهو حادث سيئ السمعة أشار إليه ماو نفسه كثيرًا بصفته شبيهًا بسياساته الثقافية الخاصة. ولا يترتب على هذا الجانب المظلم من التراث المعادي للفكر شجب الأدب فحسب بوصفه هدامًا من الناحية السياسية، بل أيضًا اضطهاد الشعراء والكتاب، وهي ممارسة قديمة تدعى وينزي يو (wenzi yu)، وتعني حرفيًّا «السجن بسبب الكلمات»، وقد تُرجم الاسم إلى الإنكليزية بأناقة على أنه «محاكم التفتيش الأدبية»[577]، التي ظل التأويل الأمثولي المدفوع سياسيًّا في ممارساتها هو الاستراتيجية الأساس. وفي ذلك السياق، كما يرينا مثال وو هان، كان للتخريب الذي يُزعم كشفه في الأعمال الأدبية نتائج تزيد في جديتها وخطرها كثيرًا على أي شيء يمكن أن يجده المرء في القراءة التاريخانية لأدب عصر النهضة، أي المساواة بين «السياسي» و«الجميل» أو «القيِّم». ولا تقصد المقارنة هنا إظهار التشابه، لكنها تنبه إلى الاختلافات المهمة في الأحوال الاجتماعية والسياسية التي لا تُدفع إلى منطقة التأمل الواعي في قراءات التاريخانية الجديدة.

يمكن المرء أن يخلص من هذا إلى أن العثور على نوازع تخريبية في الأدب ظل طريقة مألوفةً لدى القوى السياسية والدينية لقمع التعبير الأدبي، سواء أقصد إلى التخريب أم لا. ولا يحدث هذا في الصين وحدها أو في ماضي أوروبا فحسب، بل إن فتوى آية الله الخميني الموجهة إلى كل المسلمين بالسعي إلى قتل سلمان رشدي مؤلف **الآيات الشيطانية** (*Satanic Verses*) يمكن أن تُعتبَر تذكيرًا

(577) من أجل دراسة رائدة في الإنكليزية، انظر: Goodrich, *The Literary Inquisition of Ch'ien-lung.*

آخر بهرمينوطيقا الترهيب هذه في التاريخ الأحدث. يمكن المرء بالطبع أن يجادل إلى ما لا نهاية في ما إذا كان عمل رشدي أو وو هان أو هاريوت أو شكسبير... أو أي كاتب آخر تخريبيًّا من الناحية الأخلاقية أو السياسية أو الدينية، لكن مثل هذا الجدال يصبح ترفًا فكريًّا لا يستطيع الكثير من الكتاب والأساتذة خارج العالم الأكاديمي الغربي الانغماس فيه ما دام لمثل هذا الجدال في عالم الاحتمالات السياسية نتائج ليست أكاديمية بحتة. وعندما يميل الخطاب النقدي إلى منح الامتياز لـ«التخريب» في الأدب والاحتفاء به، يجب أن لا ننسى مسألة الانحياز إلى جانب دون سواه، أي المسؤولية الأخلاقية في طرح الادعاءات عن القصد السياسي لكاتب أو نص ما. وهنالك مفارقة في أن تسييس التأويل والاحتفاء بالقوة التخريبية في الأدب لا يُتاحان إلا عندما يكون الأدب والدراسة الأدبية معزولين فعليًّا عن سلطة الدولة وقادرين على إنتاج الخطاب عن التخريب من مسافة آمنة. لنتذكر أن هذه العزلة هي أيضًا جانب مهم من سياسة التأويل.



ثبت المصطلحات

عربي - إنكليزي

اجترار الذات	Atavism
اختلاف (تفكيكي)/ إخلاف	*Différance*
الاختلاق	*Ekphrasis*
إساءة التأويل	Misinterpretation
استعارة ممتدة	Extended metaphor
استعمال كلامي	*Usus loquendi*
أسفار موسى الخمسة	Pentateuch
إضفاء المثالية	Idealization
أغابي (المحبة)	Agape
أمثولة التشخيص	Personification-allegory
أناكريونية	Anacreontic
إيروس (الشبق)	Eros
برهان نقض الخُلف	Ad absurdum
بعد إجراء التعديلات اللازمة	Mutatis mutandis
بنية استباقية	Forestructure
بوليفوني (متعدد الأصوات)	Polyphonic

Intersubjective	بين ـ ذاتي
Tabernacle	تابوت العهد
Acculturation	تثاقف
Canonization	تثبيت المعتمَد
Atomization	تجزئة ذرية
Anthropomorphism	التجسيمية
Manifestation	تجلٍّ
Phronesis	تدبّر / حصافة
Paideia	تربية المواطن الصالح
Targum	الترجوم
Personification	تشخيص
Imagistic	تصويري
Aufhebung	تعالٍ
Patrology	تعاليم آباء الكنيسة
Daoxue	تعاليم الطريق
Polysemy	تعدد الدلالة
Heteroglossia	تعددية الكلام
Extrapolation	تقدير استقرائي
Pontificate	التناول وفق طريقة الأساقفة
Communion	التواصل الإيماني

Thomist	توماويّ
Typology	تيبولوجيا (تصنيف، تنميط)
Tertiary	ثالثي
Rabbinic	حَبْريّ
Conjecture	حدس / تخمين
Parable	حكاية رمزية
Anecdotal	حكائي
Fable	خرافة
Rites controversy	الخلاف بشأن الطقوس
Fictionality	خيال قصصي/ فاعلية خيالية
Supremacists	دعاة التفوق العرقي
Doctrinal purists	دعاة العقيدة النقية
Commonwealth	الدولة التعاونية
Monasticism	الرهبانية
Mysticism	روحانية
Sacrament	السر المقدس
Erotic	شبقي / شهواني
Eroticism	الشبقية
Skepticism	الشكيّة / الريبية
Topology	طوبولوجيا

Phenomenal	ظاهراتي (مدرك بالحواس)
Cross-cultural	عابر للثقافات
Prescient	عالَم الغيب
Untranslatability	عدم إمكان الترجمة
Contingent	عرضي / تصادفي / حادث
Conventional	عرفي / متواطأ عليه / مواضعاتي
Chiliastic	العقيدة الألفية
Eugenics	علم تحسين النسل
Secularization	عَلمنة
Retro-teleology	الغائية الراجعة
Ode	غنائية
Undifferentiated	غير متمايز
Agency	فاعلية
Allegorization	فرض الأمثولية
Corruptio optimi	فساد النخبة
Cross-cultural understanding	فهم عابر للثقافات
Foreunderstanding	الفهم المسبق
Emanation	فيض
Holy of holies	قدس الأقداس
Eucharist	القربان المقدس

Pictogram	كتابة تصويرية
Ideogram	كتابة رمزية
Cosmology	كوزمولوجيا
Unreflective	لاتأملي (بدهي)
Indeterminacy	اللاحسم
Incommensurability	اللامقايسة
Theosophism	اللاهوتية الصوفية
Catachresis	اللحن
Logos	لوغوس
Hyperbolic	مبالغة
Entelechy	المبدأ الحيوي
Orthodox	متشدد
Differentiated	متمايز
Iconoclastic	متمرد، غير ملتزم بالتقاليد
Trope	مجاز
Immanence	محايثة
Tenor	محمول
Scholasticism	المدرسية
Christocentric	مركزي مسيحي
Logocentrism	مركزية العقل

Ecumenical	المسكوني
Meshal	المشال (المثال)
Episteme	معرفة
Antiphrasis	المغايرة
Revealed	منزّل
Eschatology	منظور الآخرة
Morphology	مورفولوجيا (علم البنى والأشكال)
Syntactic	نحوي
Utopianism	نزعة يوتوبية
Relativism	نسبوية
Paradigm	نموذج
Archetypal	نموذج بدئي
Heterodoxy	هرطقة
Hermeneutics	هرمينوطيقا
Synchronic identity	الهوية التزامنية
Formulaic	يعتمد الصياغات الجاهزة
Utopia	يوتوبيا

ثبت المصطلحات

إنكليزي - عربي

Acculturation	تثاقف
Ad absurdum	برهان نقض الخُلف
Agape	أغابي (المحبة)
Agency	فاعلية
Allegorization	فرض الأمثولية
Anacreontic	أناكريونية
Anecdotal	حكائي
Anthropomorphism	التجسيمية
Antiphrasis	المغايرة
Archetypal	نموذج بدئي
Atavism	اجترار الذات
Atomization	تجزئة ذرية
Aufhebung	تعالٍ
Canonization	تثبيت المعتمَد
Catachresis	اللحن
Chiliastic	العقيدة الألفية

Christocentric	مركزي مسيحي
Commonwealth	الدولة التعاونية
Communion	التواصل الإيماني
Conjecture	حدس / تخمين
Contingent	عرضي / تصادفي / حادث
Conventional	عرفي / متواطأ عليه / مواضعاتي
Corruptio optimi	فساد النخبة
Cosmology	كوزمولوجيا
Cross-cultural	عابر للثقافات
Cross-cultural understanding	فهم عابر للثقافات
Daoxue	تعاليم الطريق
Différance	اختلاف (تفكيكي) / إخلاف
Differentiated	متمايز
Doctrinal purists	دعاة العقيدة النقية
Ecumenical	المسكوني
Ekphrasis	الاختلاق
Emanation	فيض
Entelechy	المبدأ الحيوي
Episteme	معرفة
Eros	إيروس (الشبق)

Erotic	شبقي / شهواني
Eroticism	الشبقية
Eschatology	منظور الآخرة
Eucharist	القربان المقدس
Eugenics	علم تحسين النسل
Extended metaphor	استعارة ممتدة
Extrapolation	تقدير استقرائي
Fable	خرافة
Fictionality	خيال قصصي / فاعلية خيالية
Forestructure	بنية استباقية
Foreunderstanding	الفهم المسبق
Formulaic	يعتمد الصياغات الجاهزة
Hermeneutics	هرمينوطيقا
Heterodoxy	هرطقة
Heteroglossia	تعددية الكلام
Holy of holies	قدس الأقداس
Hyperbolic	مبالغة
Iconoclastic	متمرد، غير ملتزم بالتقاليد
Idealization	إضفاء المثالية
Ideogram	كتابة رمزية

Imagistic	تصويري
Immanence	محايثة
Incommensurability	اللامقايسة
Indeterminacy	اللاحسم
Intersubjective	بين ـ ذاتي
Logocentrism	مركزية العقل
Logos	لوغوس
Manifestation	تجلٍّ
Meshal	المشال (المثال)
Misinterpretation	إساءة التأويل
Monasticism	الرهبانية
Morphology	مورفولوجيا (علم البنى والأشكال)
Mutatis mutandis	بعد إجراء التعديلات اللازمة
Mysticism	روحانية
Ode	غنائية
Orthodox	متشدد
Paideia	تربية المواطن الصالح
Parable	حكاية رمزية
Paradigm	نموذج
Patrology	تعاليم آباء الكنيسة

Pentateuch	أسفار موسى الخمسة
Personification	تشخيص
Personification-allegory	أمثولة التشخيص
Phenomenal	ظاهراتي (مدرك بالحواس)
Phronesis	تدبّر / حصافة
Pictogram	كتابة تصويرية
Polyphonic	بوليفوني (متعدد الأصوات)
Polysemy	تعدد الدلالة
Pontificate	التناول وفق طريقة الأساقفة
Prescient	عالَم الغيب
Rabbinic	حَبْريّ
Relativism	نسبوية
Retro-teleology	الغائية الراجعة
Revealed	منزّل
Rites controversy	الخلاف بشأن الطقوس
Sacrament	السر المقدس
Scholasticism	المدرسية
Secularization	عَلمنة
Skepticism	الشكيّة / الريبية
Supremacists	دعاة التفوق العرقي

Synchronic identity	الهوية التزامنية
Syntactic	نحوي
Tabernacle	تابوت العهد
Targum	الترجوم
Tenor	محمول
Tertiary	ثالثي
Theosophism	اللاهوتية الصوفية
Thomist	توماويّ
Topology	طوبولوجيا
Trope	مجاز
Typology	تيبولوجيا (تصنيف، تنميط)
Undifferentiated	غير متمايز
Unreflective	لاتأملي (بدهي)
Untranslatability	عدم إمكان الترجمة
Usus loquendi	استعمال كلامي
Utopia	يوتوبيا
Utopianism	نزعة يوتوبية

المراجع



المؤلفات باللغات الغربية:

Aaron, Daniel. «What Can You Learn from a Historical Novel?» *American Heritage* 43 (October 1992): 55-62.

_______. *American Notes: Selected Essays*. Boston: Northeastern University Press, 1994.

Alter, Robert and Frank Kermode, eds. *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Altmann, Alexander, ed. *Biblical Motifs: Origins and Transformations*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Ansley, Clive. *The Heresy of Wu Han: His Play «Hai Jui's Dismissal» and its Role in China's Cultural Revolution*. Toronto: University of Toronto Press, 1971.

apRoberts, Ruth. *The Biblical Web*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

Aquinas, Thomas. *Basic Writings of St. Thomas Aquinas*. 2 vols. Edited by Anton Pegis. New York: Random House, 1945.

Aristotle. *The Basic Works of Aristotle*. Edited by Richard McKeon. New York: Random House, 1941.

_______. *Poetics* I with *the Tractatus Coislinianus*, reconstruction of *Poetics II*, and the Fragments of the *On Poets*. Translated by Richard Janko. Indianapolis: Hackett, 1987.

Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.

_______. *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*. New York: Meridian Books, 1959.

Augustine, Saint. *The City of God*. Translated by Marcus Dods. New York: The Modern Library, 1993.

_______. *On Christian Doctrine*. Translated by D. W. Robertson, Jr. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958.

Baker-Smith, Dominic. *More's Utopia*. London: HarperCollins, 1991.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barney, Stephen A. *Allegories of History, Allegories of Love*. Hamden, Conn.: Archon Books, 1979.

Bell, Ian E. A., ed. *Ezra Pound: Tactics for Reading*. London: Vision, 1982.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: Verso, 1985.

Berman, Antoine. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Translated by S. Heyvaert. Albany: State University of New York Press, 1992.

Bernstein, Richard J. *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Interpretations: Virgil's Aeneid*. New York: Chelsea, 1987.

Bloomfield, Morton W. «Allegory as Interpretation.» *New Literary History* 1 (Winter 1972): 301-317.

Bokenkamp, Stephen R. «Chinese Metaphor Again: Reading-and Understanding-Imagery in the Chinese Poetic Tradition.» *Journal of the American Oriental Society* 109 (April-June 1989): 211-221.

Boyarin, Daniel. «The Song of Songs: Lock or Key? Intertextuality, Allegory and Midrash.» In *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory*, edited by Schwartz, pp. 214-230.

Bruns, Gerald L. *Hermeneutics Ancient and Modern*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Buck, David. «Forum on Universalism and Relativism in Asian Studies, Editor's Introduction.» *The Journal of Asian Studies* 50 (February 1991): 29-34.

Budick, Sanford, and Geoffrey H. Hartman, eds. *Midrash and Literature*. New Haven: Yale University Press, 1986.

Cain, T. G. S., and Ken Robinson, eds. *Into Another Mould: Change and Continuity in English Culture 1625-1700.* London: Routledge, 1992.

Cairns, Francis. *Virgil's Augustan Epic.* Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth.* Translated by Susanne K. Langer. New York: Harper and Brothers, 1946.

Chan, Wing-tsit. *Chu Hsi: Life and Thought.* Hong Kong: The Chinese University Press, 1987.

______, ed. *Chu Hsi and Neo-Confucianism.* Honolulu: University of Hawaii Press, 1986.

Chang, Kwang-chih. *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China.* Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Chesneaux, Jean. «Egalitarian and Utopian Traditions in the East.» *Diogenes* 62 (Summer 1968): 76-102.

Claeys, Gregory. «Socialism and Utopia.» In *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, edited by Roland Schaer [et al.], pp. 206-240.

Confucius. *The Analects.* Translated by D. C. Lau. Harmondsworth: Penguin, 1979.

Couvreur, S., trans. *Cheu King: texte chinois avec une double traduction en français et en latin.* 3rd ed. Sien Hien: Imprimerie de la mission catholique, 1934.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages.* Translated by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Daniélou, Jean. *Origen.* Translated by Walter Mitchell. New York: Sheed and Ward, 1955.

______. *From Shadow to Reality: Studies in the Biblical Typology of the Fathers.* Translated by Wulstan Hibberd. Westminster, Md.: Newman, 1960.

Dawson, Raymond. *Confucius.* Oxford: Oxford University Press, 1981.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Eckermann, Johann Peter. *Conversations with Goethe*. Translated by John Oxenford. London: Dent, 1970.

Eco, Umberto. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

_______. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Translated by Hugh Bredin. New Haven: Yale University Press, 1986.

Eco, Umberto, with Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose. *Interpretation and Overinterpretation*. Edited by Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Egan, Ronald C. «Narratives in *Tso chuan*.» *Harvard Journal of Asiatic Studies* 37 (December 1977): 323-352.

Emerson, Ralph Waldo. *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*. 12 vols. Edited by E. W. Emerson. Boston: Houghton Mifflin, 1903-1904.

Fenollosa, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Edited by Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books, 1969.

Fichter, Andrew. *Poets Historical: Dynastic Epic in the Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1982.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1964.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage, 1973.

Freedman, H., and Maurice Simon, eds. *The Midrash Rabbah*. 5 vols. London: Soncino, 1977.

Frei, Hans W. «The «Literal Reading» of Biblical Narrative in the Christian Tradition: Does It Stretch or Will It Bend?» In *The Bible and the Narrative Tradition*, edited by McConnell, pp. 36-77.

Froehlich, Karlfried. ««Always to Keep the Literal Sense in Holy Scripture Means to Kill One's Soul»: The State of Biblical Hermeneutics at the Beginning of the Fifteenth Century.» In *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*, edited by Miner, pp. 20-48.

_______, ed. and trans. *Biblical Interpretation in the Early Church*. Philadelphia: Fortress Press, 1984.

_______. «Problems of Lutheran Hermeneutics.» In *Studies in Lutheran Hermeneutics*, edited by Reumann [et al.], pp. 127-141.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

_______. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press,1947.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method.* English trans. revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. 2nd rev. ed. New York: Crossroad, 1989.

Géfin, Laszlo. *Ideogram: History of a Poetic Method.* Austin: University of Texas Press, 1982.

Gernet, Jacques. *China and the Christian Impact: A Conflict of Cultures*. Translated by Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Gollwitzer, Helmut. *Das hoche Lied der Liebe.* Munich: Chr. Kaiser, 1978.

Goodrich, Luther C. *The Literary Inquisition of Ch'ien-lung.* New York: Paragon Book Reprint Corp., 1966.

Graff, Gerald. «Co-optation.» In *The New Historicism*, edited by A. Veeser, pp. 168-181.

Graham, A. C. *Disputers of the Tao: Philosophical Arguments in Ancient China.* La Salle, Ill.: Open Court, 1989.

_______. *Chuang-tzŭ: The Inner Chapters*. London: George Allen & Unwin, 1981.

Grant, Robert, with David Tracy. *A Short History of the Interpretation of the Bible.* 2nd rev. ed. Philadelphia: Fortress Press, 1984.

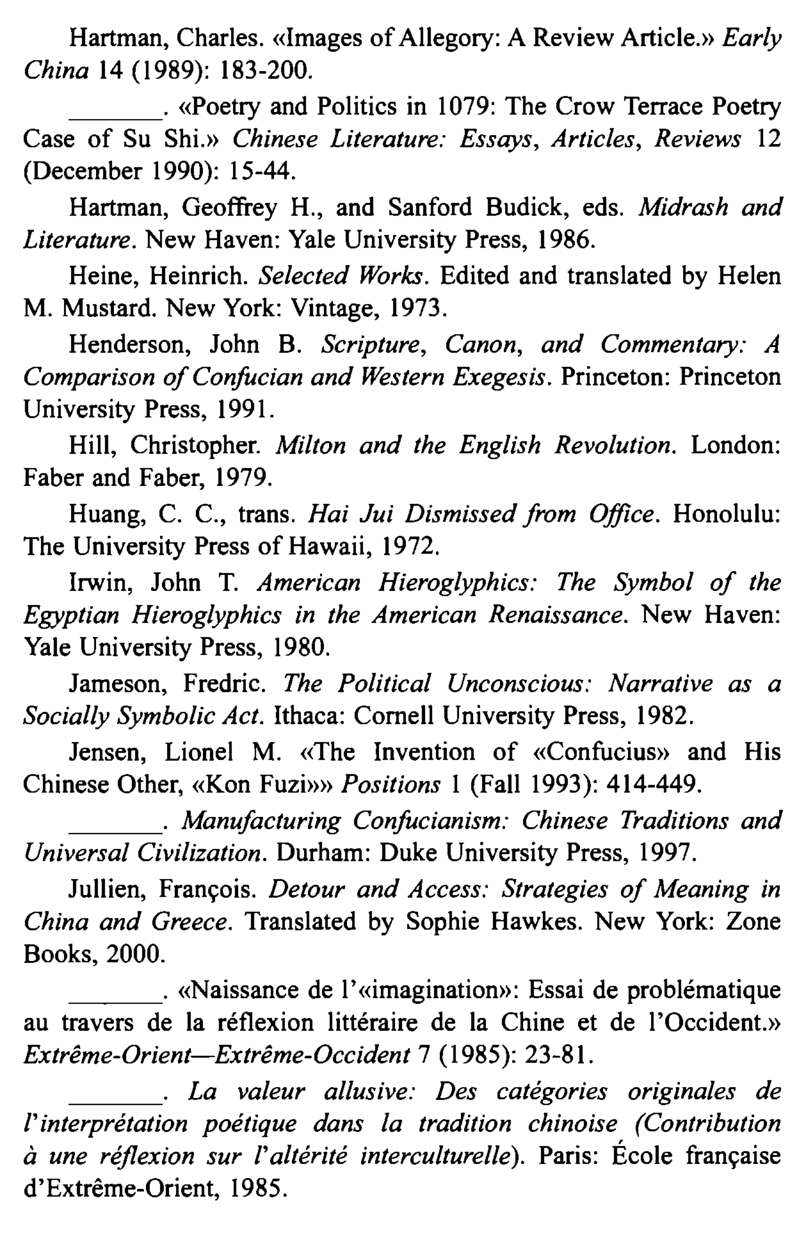
Green, Garrett, ed. *Scriptural Authority and Narrative Interpretation.* Philadelphia: Fortress Press, 1987.

Greenblatt, Stephen, ed. *The Power of Forms in the English Renaissance*. Norman, Okla.: Pilgrim Books, 1982.

_______. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England.* Berkeley: University of California Press, 1988.

Hall, David L., and Roger Amers. *Thinking Through Confucius.* Albany: State University of New York Press, 1987.

Hansen, Chad. *Language and Logic in Ancient China.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.



Hartman, Charles. «Images of Allegory: A Review Article.» *Early China* 14 (1989): 183-200.

_______. «Poetry and Politics in 1079: The Crow Terrace Poetry Case of Su Shi.» *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 12 (December 1990): 15-44.

Hartman, Geoffrey H., and Sanford Budick, eds. *Midrash and Literature*. New Haven: Yale University Press, 1986.

Heine, Heinrich. *Selected Works*. Edited and translated by Helen M. Mustard. New York: Vintage, 1973.

Henderson, John B. *Scripture, Canon, and Commentary: A Comparison of Confucian and Western Exegesis*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Hill, Christopher. *Milton and the English Revolution*. London: Faber and Faber, 1979.

Huang, C. C., trans. *Hai Jui Dismissed from Office*. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1972.

Irwin, John T. *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1980.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Jensen, Lionel M. «The Invention of «Confucius» and His Chinese Other, «Kon Fuzi»» *Positions* 1 (Fall 1993): 414-449.

_______. *Manufacturing Confucianism: Chinese Traditions and Universal Civilization*. Durham: Duke University Press, 1997.

Jullien, François. *Detour and Access: Strategies of Meaning in China and Greece*. Translated by Sophie Hawkes. New York: Zone Books, 2000.

_______. «Naissance de l'«imagination»: Essai de problématique au travers de la réflexion littéraire de la Chine et de l'Occident.» *Extrême-Orient—Extrême-Occident* 7 (1985): 23-81.

_______. *La valeur allusive: Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*. Paris: École française d'Extrême-Orient, 1985.

Jullien, François, with Thierry Marchaisse. *Penser d'un Dehors (la Chine): Entretiens d'Extrême-Occident*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Jung, Hwa Yol. «Misreading the Ideogram: From Fenollosa to Derrida and McLuhan.» *Paideuma* 13 (Fall 1984): 211-227.

Justice, Steven. «Inquisition, Speech, and Writing: A Case from Late-Medieval Norwich.» *Representations* 48 (Fall 1994): 1-29.

Karlgren, Bernhard, trans. *The Book of Odes*. Stockholm: The Museum of Far Eastern Antiquities, 1950.

Kelly, J. N. D. *Jerome: His Life, Writings, and Controversies*. London: Duckworth, 1975.

Kermode, Frank. «The Plain Sense of Things.» In *Midrash and Literature*, edited by Geoffrey H. Hartman and Sanford Budick, pp. 179-194.

Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

Kugel, James. «The «Bible as Literature» in Late Antiquity and the Middle Ages.» *Hebrew University Studies in Literature and the Arts* 11 (Spring 1983): 20-70.

________. *The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and Its History.* New Haven: Yale University Press, 1981.

_______. «Two Introductions to Midrash.» *Prooftexts* 3 (May 1983): 131-155.

Kumar, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

_______. «Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth Century.» In *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, edited by Roland Schaer, pp. 251-267.

_______. *Utopianism.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Lahusen, Thomas, with Gene Kuperman, eds. *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*. Durham: Duke University Press, 1993.

Lamberton, Robert. *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Lampe, G. W. H., and K. J. Woollcombe, eds. *Essays on Typology.* Naperville, Ill.: Alec R. Allenson, 1957.

Laursen, John Christian, ed. *Religious Toleration: «The Variety of Rites» from Cyrus to Defoe*. New York: St. Martin's Press, 1999.

Laws, G. Malcolm, Jr. *The British Literary Ballad: A Study in Poetic Imitation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1972.

Lee, Peter H. *Songs of Flying Dragons: A Critical Reading.* Cambridge: Harvard University Press, 1975.

Legge, James, trans. *The She King or the Book of Ancient Poetry.* London: Trubner, 1976.

Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. New York: Philip Allan, 1990.

Lewis, C. S. *The Allegory of Love: A Study of Medieval Tradition.* New York: Oxford University Press, 1958.

Lieberman, Saul. *Hellenism in Jewish Palestine: Studies in the Literary Transmission, Beliefs and Manners of Palestine in the I Century B.C.E.-IV Century C.E.* New York: Jewish Theological Seminary of America, 1950.

Litvak, Joseph. «Back to the Future: A Review-Article on the New Historicism, Deconstruction, and Nineteenth-Century Fiction.» *Texas Studies in Literature and Language* 30 (Spring 1988): 120-149.

Liu, James J. Y. *The Art of Chinese Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

_______. *Chinese Theories of Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

_______. *Language-Paradox-Poetics: A Chinese Perspective.* Edited by Richard John Lynn. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Lloyd, G. E. R. *Adversaries and Authorities: Investigations into Ancient Greek and Chinese Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Lovejoy, Arthur O. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1948.

Loewe, Raphael J. «Apologetic Motifs in the Targum to the Song of Songs.» In *Biblical Motifs: Origins and Transformations*, edited by Altmann, pp. 159-196.

Lowth, Robert. *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*. Translated by G. Gregory. London: S. Chadwick, 1847.

Lynn, Richard John. «Chu Hsi as Literary Theorist and Critic.» In *Chu Hsi and Neo-Confucianism*, edited by Wing-tsit Chan, pp. 337-354.

_______, trans. *The Classic of Changes: A New Translation of the I Ching as Interpreted by Wang Bi*. New York: Columbia University Press, 1994.

Mao Tse-tung. *Selected Works*. Vol. 5. New York: International Publishers, 1956.

Marx, Karl, and Friedrich Engels. *Selected Works in One Volume*. New York: International Publishers, 1968.

Maspero, Henri. *China in Antiquity*. Translated by Frank A. Kierman Jr. Amherst: University of Massachusetts Press, 1978.

McConnell, Frank, ed. *The Bible and the Narrative Tradition*. New York: Oxford University Press, 1986.

Minamiki, George. *The Chinese Rites Controversy from Its Beginning to Modern Times*. Chicago: Loyola University Press, 1985.

Miner, Earl, ed. *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Montaigne, Michel Eyquem de. *The Complete Essays of Montaigne*. Translated by Donald M. Frame. Stanford: Stanford University Press, 1958.

Montrose, Louis. «Renaissance Literary Studies and the Subject of History.» *English Literary Renaissance* 16 (Winter 1986): 5-12.

More, Thomas. *Utopia: Latin Text and English Translation*. Edited by George M. Logan, Robert M. Adams, and Clarence H. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Mueller-Vollmer, Kurt, ed. *The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*. New York: Continuum. 1985.

Newton, Judith. «History as Usual?: Feminism and the 'New Historicism.' » In *The New Historicism*, edited by A. Veeser, pp. 152-167.

Nussbaum, Martha. «Human Functioning and Social Justice: In Defense of Aristotelian Essentialism.» *Political Theory* 20 (May 1992): 202-246.

Origen. «On First Principles: Book Four.» In *Biblical Interpretation in the Early Church*, edited and translated by Froehlich, pp. 48-78.

_______. *The Song of Songs: Commentary and Homilies*. Translated by R. P. Lawson. Westminster, Md.: Newman, 1957.

Owen, Stephen. «Poetry and Its Historical Ground.» *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 12 (December 1990): 107-118.

_______. *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

_______. *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Pagels, Elaine. *Adam, Eve, and the Serpent*. New York: Vintage, 1989.

Patterson, Annabel. *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1984.

Patterson, Lee. Introduction. In *Commentary as Cultural Artifact*, edited by Lee Patterson. *South Atlantic Quarterly* 91 (Fall 1992): 787-791.

Pechter, Edward. «The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama.» *PMLA* 102 (May 1987): 292-303.

Perkins, David. *A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

Plato. *The Collected Dialogues, Including the Letters*. Edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton: Princeton University Press, 1963.

Pope, Marvin, ed. and trans. *The Anchor Bible: Song of Songs*. Garden City: Doubleday, 1977.

Portes, Laurent. «Utopia and Nineteenth-century French Literature.» Translated by Nadia Benabid. In *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, edited by Roland Schaer [et al.], pp. 241-247.

Pusey, James R. *Wu Han: Attacking the Present through the Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Quintillian. *Institutio Oratoria.* 4 vols. Translated by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1953.

Reichwein, Adolf. *China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century.* Translated by J. C. Powell. New York: A. A. Knopf, 1925.

Reumann, John, with Samuel H. Nafzger, and Harold H. Ditmanson, eds. *Studies in Lutheran Hermeneutics*. Philadelphia: Fortress Press, 1979.

Ricci, Matteo. *China in the Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci: 1583-1610*. Translated by Louis J. Gallagher. New York: Random House, 1953.

Rickett, Adele Austin, ed. *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-ch'ao*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press, 1976.

Ronan, Charles E., and Bonnie B. C. Oh, eds. *East Meets West: The Jesuits in China*. Chicago: Loyola University Press, 1988.

Rouvillois, Frédéric. «Utopia and Totalitarianism.» Translated by Nadia Benabid. In *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, edited by Roland Schaer [et al.], pp. 316-331.

Saintsbury, George. *Miscellaneous Essays*. London: Percival, 1892.

Sargent, Lyman Tower. «Utopian Traditions: Themes and Variations.» In *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, edited by Roland Schaer [et al.], pp. 8-17.

Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. Translated by Wade Baskin. New York: Philosophical Library, 1959.

Saussy, Haun. *The Problem of a Chinese Aesthetic*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Schaer, Roland, Gregory Claeys, and Lyman Tower Sargent, eds. *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World.* New York; Oxford: The New York Public Library, Oxford University Press, 2000.

_______. «Utopia: Space, Time, History.» In *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, edited by Roland Schaer [et al.], pp. 3-7.

Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*. Translated by James Duke and Jack Forstman. Missoula, Mont.: Scholars Press, 1977.

Schneider, Laurence A. *Ku Chieh-kang and China's New History: Nationalism and the Quest for Alternative Traditions*. Berkeley: University of California Press, 1971.

Schwartz, Regina, ed. *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Smith, Richard J. *China's Cultural Heritage: The Qing Dynasty, 1644-1912*. 2nd ed. Boulder: Westview, 1994.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Stern, David. *Midrash and Theory: Ancient Jewish Exegesis and Contemporary Literary Studies*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.

_______. *Parables in Midrash: Narrative and Exegesis in Rabbinic Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Striedter, Jurij. «Journeys Through Utopia: Introductory Remarks to the Post-Revolutionary Russian Utopian Novel.» *Poetics Today* 3:1 (Spring 1982): 33-60.

Svensson, Martin. «Hermeneutica/ Hermetica Serica: A Study of the *Shijing* and the Mao School of Confucian Hermeneutics.» Ph. D. Dissertation. Stockholm University, 1996.

Tanner, Kathryn E. «Theology and the Plain Sense.» In *Scriptural Authority and Narrative Interpretation*, edited by Garrett Green, pp. 59-78.

Tate, J. «On the History of Allegorism.» *The Classical Quarterly* 28 (April 1934): 105-114.

Todorov, Tzvetan. *Literature and Its Theorists: A Personal View of Twentieth-Century Criticism*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Touraine, Alan. «Society as Utopia.» Translated by Susan Emanuel. In *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, edited by Roland Schaer [et al.], pp 18-31.

Veeser, H. Aram, ed. *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.

Vendler, Helen. *The Poetry of George Herbert*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

Vico, Giambattista. *The New Science*. Edited and Translated by Thomas G. Bergin and Max H. Fisch. Ithaca: Cornell University Press, 1976.

Virgil. *The Aeneid*. Translated by Robert Fitzgerald. New York: Random House, 1981.

Waley, Arthur, trans. *The Book of Songs*. 2nd ed. London: Allen & Unwin, 1954.

Wang An-chi. *Gulliver's Travels and Ching-hua Yuan Revisited: A Menippean Approach*. New York: Peter Lang, 1995.

Wang, C. H. *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1974.

_______. *From Ritual to Allegory: Seven Essays in Early Chinese Poetry*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1988.

Warnke, Georgia. *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

Watson, Burton. *Early Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1962.

Wegemer, Gerard. «*The City of God* in Thomas More's *Utopia*.» *Renascence* 44 (Winter 1992): 115-135.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Wilde, Oscar. *Plays, Prose Writings and Poems*. Edited by Anthony Fothergill. London: J. M. Dent, 1996.

Winch, Peter. *The Idea of a Social Science and Its Relation to Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

_______. *Ethics and Action*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.

Wolfson, Harry Austryn. *Philo: Foundations of Religious Philosophy in Judaism, Christianity, and Islam*. 2 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

Wright, Arthur F. ed. *Studies in Chinese Thought. The American Anthropologist* 55, no. 5, part 2, memoir no. 75 (December 1953).

Yu, Anthony C. *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Yu, Pauline R. *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Zamyatin, Yevgeny. *We*. Translated and introduced by Clarence Brown. Harmondsworth: Penguin, 1993.

Zhang Longxi. *Mighty Opposites: From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

_______. *The Tao and the Logos: Literary Hermeneutics, East and West*. Durham: Duke University Press, 1992.

_______. «Toleration, Accommodation, and the East-West Dialogue.» In *Religious Toleration: «The Variety of Rites» from Cyrus to Defoe*, edited by Laursen, pp. 37-57.

المؤلفات باللغة الصينية:

Cai Zhengsun (fl. 1279). *Shilin guangji* [*In the Woods of Poetry*]. Beijing: Zhonghua, 1982.

Chunqiu zuozhuan zhengyi [*The Correct Meaning of Zuo's Commentaries on the Spring and Autumn Annals*]. In vol. 2 of *Shisan jing zhushu*, edited by Ruan Yuan.

Confucius. *Lunyu* [*The Analects*]. See Liu Baonan.

Ding Fubao (ed.). *Lidai shihua xubian* [*A Sequel to Remarks on Poetry from Various Dynasties*]. 3 vols. Beijing: Zhonghua, 1983.

Dong Shiwei. *Kang Youwei pingzhuan* [*A Critical Biography of Kang Youwei*]. Nanchang: Baihuazhou wenyi chubanshe, 1994.

Feng Youlan. *Zhongguo zhexue shi* [*History of Chinese Philosophy*]. 2 vols. Beijing: Zhonghua, 1961.

Ge Zhaoguang. *Qi shiji qian Zhongguo de zhishi, sixiang yu xinyang shijie: Zhongguo sixiang shi, di yi juan* [*The World of Knowledge, Thought and Beliefs in China before the Seventh Century: Chinese History of Ideas, Volume One*]. Shanghai: Fudan University Press, 1998.

_______. *Qi shiji zhi shijiu shiji Zhongguo de zhishi, sixiang yu xinyang: Zhongguo sixiang shi, di er juan* [*Knowledge, Thought and Beliefs in China from the Seventh Century to the Nineteenth Century:*

Chinese History of Ideas, Volume Two]. Shanghai: Fudan University Press, 2000.

Gu Jiegang (1893-1980) [et al.] (eds.). *Gu shi bian* [*Discriminations of Ancient History*]. 7 vols. Shanghai: Shanghai guji, 1982.

Guo Qingfan (1844-95?). *Zhuangzi jishi* [*Variorum Edition of the Zhuangzi*], in vol. 3 of *Zhuzi jicheng.*

Guo Shaoyu. *Song shihua kao* [*Textual Notes on Song Dynasty Remarks on Poetry*]. Beijing: Zhonghua, 1979.

Guo Shaoyu and Wang Wensheng (eds.). *Zhongguo lidai wenlun xuan* [*Selections of Chinese Literary Criticism from the Various Dynasties*]. 4 vols. Shanghai: Shanghai guji, 1979.

Han Yu (768-824). *Han Changli quanji* [*Complete Works of Han Yu*]. Beijing: Zhongguo shudian, 1991.

He Wenhuan (1732-1809) (ed.). *Lidai shihua* [*Remarks on Poetry from Various Dynasties*]. 2 vols. Beijing: Zhonghua, 1981.

Ji Kang (224-263). *Ji Kang ji zhu* [*Ji Kang's Works with Commentaries*], eds. Yin Xiang and Guo Quanzhi. Hefei: Huangshan shushe, 1986.

Ji Yougong (fl. 1126). *Tang shi jishi* [*Records of Tang Poetry*]. 2 vols. Beijing: Zhonghua, 1965.

Jiang Boqian. *Shisan jing gailun* [*Outlines of the Thirteen Classics*]. Shanghai: Shanghai guji, 1983.

Jiao Xun (1763-1820). *Mengzi zhengyi* [*The Correct Meaning of the Works of Mencius*]. In vol. 1 of *Zhuzi jicheng.*

Kang Youwei (1858-1927). *Kang Youwei zhenglun ji* [*Kang Youwei's Political Writings*]. Edited by Tang Zhijun. Beijing: Zhonghua, 1981.

_______. *Kang Youwei datong lun er zhong* [*Kang Youwei's Two Works on the Doctrine of Great Unity*]. Edited by Zhu Weizheng. Beijing: Sanlian, 1998.

Li Bai (701-762). *Li Taibai quanji* [*Complete Works of Li Bai*]. 3 vols. Edited by Wang Qi (fl. 1723). Beijing: Zhonghua, 1977.

Liji zhengyi [*The Correct Meaning of the Records of Rites*]. In *Shisan jing zhushu*, edited by Ruan Yuan.

Li Tiangang. *Zhongguo liyi zhi zheng: lishi, wenxian he yiyi* [*The Chinese Rites Controversy: History, Documents and Meaning*]. Shanghai: Shanghai guji, 1998.

Liu Baonan (1791-1855). *Lunyu zhengyi* [*The Correct Meaning of the Analects*]. In vol. 1 of *Zhuzi jicheng.*

Liu Xie (465?-522). See Zhou Zhenfu.

Liu Yuxi (772-842). *Liu Yuxi ji* [*Works of Liu Yuxi*]. Edited by Bian Xiaoxuan. Beijing: Zhonghua, 1990.

Luo Genze. *Zhongguo wenxue piping shi* [*History of Chinese Literary Criticism*]. 3 vols. Shanghai: Gudian wenxue, 1961.

Mao shi zhengyi [*The Correct Meaning of the Mao Text of the Book of Poetry*]. In vol. 1 of *Shisan jing zhushu, edited by* Ruan Yuan.

Mencius. See Jiao Xun.

Meng Haoran (689-740). *Meng Haoran ji jiaozhu* [*Critical Edition of Meng Haoran's Works*]. Beijing: Renmin wenxue, 1989.

Qian Mu. *Zhuzi xin xue'an* [*New Scholarly Records of Master Zhu*]. 3 vols. Chengdu: Bashu shushe, 1987.

Qian Zhongshu (1910-1998). *Guan zhui bian* [*The Tube and Awl Chapters*]. 5 vols. Beijing: Zhonghua, 1986.

_______. *Qi zhui ji* [*Collection of Seven Essays*]. Shanghai: Shanghai guji, 1985.

_______. *Song shi xuanzhu* [*Selected Poems from the Song Dynasty with Annotations*]. Beijing: Renmin wenxue, 1982.

_______. *Tan yi lu* [*Discourses on the Literary Art*]. Enlarged ed. Beijing: Zhonghua, 1984.

Qiu Zhao'ao (fl. 1685). *Du shi xiangzhu* [*Du Fu's Poems with Detailed Annotations*]. 5 vols. Beijing: Zhonghua, 1979.

Renmin chubanshe (ed.). *Wu Han he Hai Rui baguan* [*Wu Han and Hai Rui Dismissed from Office*]. Beijing: Renmin chubanshe, 1979.

Ruan Ji (210-263). *Ruan Ji ji jiaozhu* [*Ruan Ji's Works with Annotations*]. Edited by Chen Bojun. Beijing: Zhonghua, 1987.

Ruan Yuan (1764-1849) (ed.). *Shisan jing zhushu* [*The Thirteen Classics with Annotations*]. 2 vols. Beijing: Zhonghua, 1980.

Sima Qian (145?-190? B.C.E.). *Shi ji* [*Records of the Grand Historian*]. 10 vols. Beijing: Zhonghua, 1959.

Su Shi (1037-1101). *Su shi shiji* [*Collected Poems of Su Shi*]. Edited by Wang Wen'gao (1764-?). 8 vols. Beijing: Zhonghua, 1987.

Tang Zhijun. *Gailiang yu geming de Zhongguo qinghuai: Kang Youwei yu Zhang Taiyan* [*Concerns about China in Reform and Revolution: Kang Youwei and Zhang Taiyan*]. Hong Kong: Shangwu, 1990.

Tao Yuanming (365-427). *Tao Yuanming ji* [*Tao Yuanming's Works*]. Edited by Lu Qinli. Beijing: Zhonghua, 1979.

Wang Anshi (1021-1086). *Wang Anshi shixuan* [*Wang Anshi's Selected Poems*]. Edited by Liu Yisheng. Hong Kong: Sanlian, 1983.

Wang Chong (27-100?). *Lun heng* [*Discourses of Equilibrium*]. In vol. 7 of *Zhuzi jicheng*.

Wang Dajin (ed.). *Wang Wei Meng Haoran xuanji* [*Selected Works of Wang Wei and Meng Haoran*]. Shanghai: Shanghai guji, 1990.

Wang Jun (1784-1854). *Shuowen judou* [*Notes on the Explanation of Words*]. 4 vols. Shanghai: Shanghai guji, 1983.

Wang Ming (ed.). *Taiping jing hejiao* [*The Collated Classic of Great Equality*]. 2 vols. Beijing: Zhonghua, 1960.

Wang Ping. *Taiping jing yanjiu* [*A Study of the Classic of Great Equality*]. Taipei: Wenjin, 1995.

Wang Wei (701?-761). *Wang Youcheng ji jianzhu* [*Wang Wei's Works with Annotations*]. Annotated by Zhao Dianchen (1683-1756). Shanghai: Shanghai guji, 1961.

Wang Yuanhua. *Wenxin diaolong jiangshu* [*Commentaries on the Literary Mind or the Carving of Dragons*]. Shanghai: Shanghai guji, 1992.

Wang Yucheng (954-1001). *Wang Yucheng shiwen xuan* [*Wang Yucheng's Selected Poetry and Prose*]. Edited by Wang Yanti. Beijing: Renmin wenxue, 1996.

Wang Yunxi and Yang Ming. *Wei Jin Nan Bei chao wenxue piping shi* [*History of Literary Criticism in the Wei, Jin, and the Southern and the Northern Dynasties*]. Shanghai: Shanghai guji, 1989.

Wen Yiduo. *Shenhua yu shi* [*Myth and Poetry*]. Beijing: Guji chubanshe, 1956.

Wong Young-tsu. *Kang Zhang helun* [*A Critical Study of Kang Youwei and Zhang Taiyan*]. Taipei: Lianjing, 1988.

Wu Han. *Wu Han shixue lunzhu xuanji* [*Wu Han's Selected Writings on History*]. 4 vols. Beijing: Renmin chuban she, 1988.

Xu Fuguan. *Zhongguo renxinglun shi: Xian Qin pian* [*History of Chinese Views on Human Nature: The Pre-Qin Period*]. Taipei: The Commercial Press, 1969.

Yu Guanying (ed.). *San Cao shixuan* [*Selected Poems by the Three Cao's*]. Beijing: Zuojia chubanshe, 1956.

Yu Ying-shi. *Shixue yu chuantong* [*Historiography and Tradition*]. Taipei: Shibao wenhua, 1982.

Zheng Zhenduo. *Chatu ben Zhongguo wenxue shi* [*Illustrated History of Chinese Literature*]. 4 vols. Beijing: Zuojia chubanshe, 1957.

Zhong Rong (468?-518). *Shipin zhu* [*Ranking of Poetry with Annotations*]. Edited by Chen Tingjie. Beijing: Renmin wenxue, 1961.

Zhou Yutong (1898-1981). *Zhou Yutong jingxueshi lunzhu xuanji* [*Selected Papers on the History of Classical Studies*]. Edited by Zhu Weizheng. Shanghai: Shanghai renmin, 1983.

Zhou Zhenfu. *Wenxin diaolong zhushi* [*The Literary Mind or the Carving of Dragons with Annotations*]. Beijing: Renmin wenxue, 1981.

Zhouyi zhengyi [*The Correct Meaning of the Book of Changes*]. In vol. 1 of *Shisan jing zhushu*, edited by Ruan Yuan.

Zhu Weizheng. *Yindiao weiding de chuantong* [*The Tradition without a Definite Tone*]. Shenyang: Liaoning jiaoyu chubanshe, 1995.

_______. *Qiusuo zhen wenming: Wan Qing xueshushi lun* [*In Search of True Civilization: Essays on the History of Scholarship in the Late Qing Dynasty*]. Shanghai: Shanghai guji, 1996.

Zhu Xi (1130-1200). *Shi jizhuan* [*The Book of Poetry with Collected Commentaries*]. Shanghai: Shanghai guji, 1980.

_______. *Zhuzi yulei* [*Classified Sayings of Master Zhu*]. Originally edited by Li Jingde (fl. 1270). Subsequently edited by Wang Xingxian. 8 vols. Beijing: Zhonghua, 1986.

Zhuangzi (369?-286? B.C.E). See Guo Qingfan.

Zhuzi jicheng [*Collection of Distinguished Philosophical Works*]. 8 vols. Beijing: Zhonghua, 1954.

الفهرس

ـ أ ـ
أبروبرتس، روث: 9
أخيل: 98، 101
أرسطو: 17 ـ 18، 93 ـ 94
آرون، دانيال: 9، 95 ـ 96
إروين، جون: 61
إسرائيل: 136 ـ 137، 143 ـ 145، 148 ـ 152، 210، 224
الاشتراكية: 321، 348، 373 ـ 379، 388، 391، 393، 401 ـ 402، 420، 424، 435
أفلاطون: 51، 93، 154، 156، 173، 310، 319، 332 ـ 333
إقليدس: 364، 368
إليزابيث الأولى، الملكة: 404 ـ 407، 409 ـ 410، 431 ـ 432
إمبراطور تشن الأول: 251، 345 ـ 347، 356
إمبراطور تشن الثاني: 213، 341، 345 ـ 347،
الإمبريالية: 360
إمرسون، رالف والدو: 60 ـ 62
آن لوشان: 99، 427
أناكساغوراس: 153
إنغلز، فريدريك: 373 ـ 376
أنياس: 101 ـ 105
أورويل، جورج: 381، 384، 392، 394
أوريجين: 151، 153 ـ 165، 196، 247
أوغسطس: 101
أوغسطين، القديس: 9، 105، 171، 227، 230، 232، 241، 249، 257، 284 ـ 285، 314 ـ 319، 331، 385
أوو، بوني: 40
أويانغ تسيو: 254، 258، 260، 291
أويرباخ، إريك: 197، 245
أوين، روبرت: 373
أوين، ستيفن: 49 ـ 52، 54 ـ 56، 64، 68، 76 ـ 77، 97 ـ 98، 116 ـ 118
إيغان، رونالد: 9، 114
إيكرمان، يوهان بيتر: 100
إيكو، أمبرتو: 225 ـ 228، 240 ـ 241، 280، 283، 304

\- ب -

باترسون، أنابيل: 410 ـ 411، 433 ـ 434

باترسون، لي: 280

باختين، ميخائيل: 388 ـ 389، 413

بارت، كارل: 249

بارني، ستيفن: 198

باري، آدم: 102

باري، ميلمان: 191 ـ 192

باوند، عزرا: 57 ـ 60، 65

بايكون، فرانسيس: 335، 348

برنارد، القديس: 157

برنشتين، ريتشارد: 25، 27 ـ 28، 31

برونز، جيرالد: 28، 147 ـ 148، 223، 232

بَك، ديفيد د.: 23 ـ 24، 41، 48، 65

بلومفيلد، مورتن: 195

بن عزريا، أليعازر: 145

بنجامين، والتر: 142

بنغ ديهواي: 427 ـ 428، 431 ـ 434، 437

بنغ لاي (جبل): 358

بو جويي: 112

بو شانغ (زيتسيا)

بوب، مارفن: 135، 143، 246

البوذية: 47، 74، 300، 311، 322، 344

بورت، لوران: 380

بوشل، فيكتور: 102

بولس، القديس: 152، 158، 162

بوهمه، جاكوب: 125، 130

بويارين، دانيال: 138 ـ 139، 221 ـ 222، 224

بيركنز، ديفيد: 58

بيرمان، أنطوان: 45

بيغلز، إيلين: 313 ـ 315

بيلامي، إدوارد: 365، 378

بينيديكت الرابع عشر، البابا: 37

\- ت -

التاريخانية الجديدة: 402 ـ 410، 419، 422، 439

تاسو، توركواتو: 104

تانر، كاثرين: 235 ـ 239

تانغ (سلالة): 185، 250، 291، 293 ـ 294، 343، 362

تانغ زيجون: 362

تاو يوانمنغ: 322، 339، 342 ـ 349، 356

التأويل الأمثولي: 125 ـ 212، 219 ـ 221، 224 ـ 225، 242، 245، 286، 288، 290، 304، 306، 397

التدبر: 17 ـ 18، 148، 223، 410

الترجوم: 143، 150 ـ 151، 219

تسو شين: 81

تسو غوانغجي: 364

تسو فو: 356 ـ 358

تسو فيغوان: 329

تسوانزونغ: 293 ـ 294، 302

تسونزي: 362

تسيان تشو منغ: 109، 182
تسيغونغ: 173 ـ 175
تشامبرلين، جون: 433 ـ 434
تشاو تشاو: 337
تشن (سلالة): 179، 213 ـ 214، 217 ـ 218، 251، 341، 345 ـ 347، 356
تشن شي هوانغدي: 213
تشنغ هاو: 257
تشنغ يي: 257
تشو ناي: 111 ـ 112
تشو يوان: 258
تشونغر (الأمير وين الجيني): 113
تشي هـوا وانغ: 191
تشيان زونغشو: 88 ـ 89، 91 ـ 92، 111 ـ 112، 177، 205، 294
تشيان مو: 259
التفكيكية: 65، 234، 238
التلمود: 143، 145 ـ 146
التمادي في التأويل: 191، 205، 212، 240، 280، 289، 305، 429
التناص: 139، 148، 222
تندال، وليام: 44
التوتاليتارية: 383، 387، 389، 390، 392 ـ 393، 402
التوراة: 45، 132 ـ 133، 135، 137 ـ 141، 143، 145 ـ 147، 152، 155 ـ 156، 161، 164 ـ 167، 170، 220 ـ 221، 223 ـ 224، 283
توران، ألان: 316
تولستوي، ألكسي: 378
توما الأكويني: 226 ـ 232، 241، 249، 257
تيت، ج.: 153
تيريزياس: 433
ـ ث ـ
ثيودور الموبسوستي: 137
ـ ج ـ
جرسون، جان: 237
جستس، ستيفن: 408، 419 ـ 420
جنسن، ليونيل: 35
جودا (الحاخام): 136
جوستينيان الأول: 157
جوليان، فرانسوا: 66 ـ 71، 79 ـ 83، 198
جوليتشر، أدولف: 141
جي زهيتوي: 111
جي كانغ: 355 ـ 356
جي يوغونغ: 302
جياتشنغ: 423، 427، 431
جيانغ: 207
جيانغ تشنغ: 423
جيروم، القديس: 156 ـ 157، 161
جيفان، لازلو: 58 ـ 59
جيفريز، ريتشارد: 380
ـ ح ـ
الحَرفية: 48، 52، 54، 87 ـ 88، 97، 109 ـ 110، 131 ـ 132، 183، 188 ـ 189، 199، 219، 222، 224،

239، 244، 246، 250، 254، 257، 270، 276، 284 ـ 287، 290، 397
حكاية رمزية: 140 ـ 142

- خ -

خروتشوف: 429
الخلاف بشأن الطقوس: 23 ـ 49، 70
الخميني: 439
الخيال القصصي: 54، 96، 115، 348

- د -

داتونغ (الوحدة الكبرى / العظمى): 321، 349، 351، 359، 365
داروين، تشارلز روبرت: 366
الداروينية: 367 ـ 369، 372 ـ 373
دانبنغ (جبل): 366
دانتي: 244
دانييلو، جان: 152، 156، 196
داوسن، رايموند: 325
دريدا، جاك: 65، 236
الدستوبيا (انظر أيضًا اليوتوبيا المضادة)
دلتاي، فلهلم: 28
دو فو: 55 ـ 56، 98 ـ 99، 108، 116 ـ 117، 291 ـ 296
دو مونتين، ميشال: 13، 15
دوان زانغ كوياي (القراءة القسرية): 177
دوستويفسكي، فيودر ميخايلوفتش: 387
دونيلي، أغناطيوس: 380
دي لاباركا، كالديرون: 75
ديدون [أليسار]: 103
ديكارت، رينيه: 78

- ر -

رالي، والتر: 412، 417
رايت، آرثر ف.: 37، 46
رايخون، أدولف: 36
رشدي، سلمان: 439 ـ 440
الرقابة: 119 ـ 120، 123، 130، 300، 400، 410 ـ 411، 433
روان جي: 354 ـ 356
روبنسون، كين: 78 ـ 79
رودنيانسكايا، إيرينا: 382
روزن، يورن: 11، 359
روفيلوا، فريديريك: 392 ـ 393
روفينوس: 157
ريتشي، ماثيو: 33 ـ 34، 36، 39 ـ 41، 43، 56، 60، 364
ريشتر، يوجين: 380
ريكور، بول: 244 ـ 245

- ز -

زامياتين، يفغيني: 381 ـ 385، 387 ـ 392
زانغ زيهو: 120
زاو: 88
زاو غاو: 213 ـ 218، 240، 289، 389
زاي زونغ: 206 ـ 208، 268 ـ 270

زو (سلالة): 107 ـ 108، 110، 326
زو (مملكة): 325
زو تسي: 254 ـ 270، 273 ـ 276، 362
زو دونيي: 257 ـ 258
زو زوان: 111، 113 ـ 114، 180، 207
زو ويزينغ: 364 ـ 365، 367، 370
زو يوتونغ: 266، 324
زوانغ: 206 ـ 209، 268
زوانغزي: 16 ـ 24، 31 ـ 32، 42، 74، 85
زونغ رونغ: 342
زونغزي: 203 ـ 204، 206، 208، 268
زيتسيا (بو شانغ): 175 ـ 177
زينغ تسوان: 185، 205، 252، 267
زينغ تشياو: 254، 260 ـ 261
زينغ زينديو: 166، 181، 192، 275، 279 ـ 281

- س -

سارتر، جان بول: 394
سارجنت، لايمان تاور: 11، 311
سان سيمون، كلود هنري: 373
سان يات سن: 375
سايما تشيان: 165، 214 ـ 218
سبنسر، إدموند: 104، 244
ستريتر، يوري: 378 ـ 379، 389
ستيرن، ديفيد: 140 ـ 142، 146 ـ 148
سجلات الطقوس: 349، 359، 361 ـ 362، 365
سلبمان: 132 ـ 133، 136 ـ 138، 150، 158 ـ 159، 247، 279
سميث، دومينيك بيكر: 309
سنتسبري، جورج: 134
سو تشن: 113
سو زي: 254
سو شي: 81، 119 ـ 123، 130، 256، 258، 300، 306 ـ 307، 345، 356، 398، 425
سوسي، هاون: 9، 34، 42، 57، 180، 264
سوسير، فرديناند دي: 43
سوفستر، إميل: 380
سولجر: 243
سونغ (سلالة): 119، 250، 254، 273 ـ 276، 291 ـ 292، 345، 356، 362
سيبس، جوزيف: 41
سيتسي (إمبراطورة): 360
سينيكا: 169

- ش -

شامبليون، جان فرانسوا: 61 ـ 62
شاير، رونالد: 311، 348، 394
شتاينر، جورج: 59، 126 ـ 127
شكسبير، وليام: 404 ـ 406، 421، 431، 440
الشكيّة: 13، 17، 20، 22، 25، 30، 42، 250

الشمولية: 383، 387، 389 ـ 390، 392، 402، 415 ـ 416
شون (ملك قديم): 108، 331، 347
شيشرون: 193
شيلنغ: 243
شين نونغ: 273
شينزونغ: 120 ـ 122، 306
شينو، جان: 321 ـ 322
الشيوعية: 373، 375 ـ 377، 379، 381، 425

ـ ص ـ

الصينيات (علم): 57، 67، 82، 187 ـ 188، 323، 325

ـ ط ـ

الطاو: 72 ـ 75، 77، 83 ـ 85، 168، 255 ـ 258، 298، 328، 333 ـ 335، 349 ـ 352،
الطاوية: 74، 300، 322، 355
الطوبولوجيا: 222

ـ ع ـ

عكيفا (الحاخام): 136، 143، 150، 221
العنصرية: 25، 369

ـ غ ـ

غادامير، هانز جورج: 17، 28، 30، 243
غالتسيفا، ريناتا: 382
غاوزي: 329 ـ 330
غراف، جيرالد: 420
غرانسدن، ك. و.: 103
غرانيه، مارسيل: 190
غراهام، أنغس تشارلز: 16، 18، 23
غريغوري النيسي: 157
غرينبلات، ستيفن، 402، 404 ـ 406، 410 ـ 419، 431
غو جيغانغ: 181، 192، 272 ـ 273، 276 ـ 281
غوانغتسو: 360
غوته: 100 ـ 101، 243
غولفيتزر، هلموت: 247 ـ 248
غي زاوغوانغ: 351
غي ليفانغ: 292
غيرنيه، جاك: 47، 53
غيو شاويو: 293

ـ ف ـ

فان تشينغدا: 91 ـ 93، 99، 101
فتغنشتاين، لودفيغ: 26
فراي، نورثروب: 244
فرجيل: 101 ـ 107، 177
فروليش، كارلفريد: 229، 231، 233 ـ 234، 287
فري، هانز: 234 ـ 236
فلتشر، أنغس: 283
فو تسي: 273
فورييه، شارل: 366، 373
فوكو، ميشال: 71، 76 ـ 77، 407
فولتير: 32، 36
فيتشتر، أندرو: 104 ـ 106

فيدال، غور: 96
فيدن، قسطنطين: 378
فيغيمر، جيرارد: 319
فيكو، جيامباتيستا: 61
فيلون الإسكندري: 153 ـ 165
فيندلر، هيلين: 100
فينغ يو لان: 324
فينولوزا، إرنست: 57 ـ 60، 62 ـ 65

ـ ك ـ
كاباليرو، أنطونيو دي: 39، 42
كارلغرين، برنهارد: 189 ـ 190
كاستيلو، سيباستيان: 137
كاسيرر، إرنست: 78
كاغارلتسكي، بوريس: 401
كانط، إمانويل: 243
كانغ يووي: 359 ـ 377
كرايسوستوم، جون: 314
كلادينيوس، يوهان مارتن: 94
كليز، غريغوري: 376
كليمنت الحادي عشر، البابا: 37
كورتيوس، إرنست روبرت: 61، 75 ـ 76، 80، 154، 169
كوغل، جيمس: 148، 170، 178، 219 ـ 220، 231
كوفرير، س.: 188 ـ 189
الكولونيالية: 24 ـ 25، 31 ـ 32، 271، 415
كومار، كريشان: 313، 316 ـ 318، 320 ـ 322، 328، 378، 380 ـ 381، 391، 393 ـ 394
كونغ ينغدا: 185، 205، 253
كونفوشيوس: 32، 35 ـ 36، 74، 88، 99، 107، 165، 170 ـ 176، 178، 181 ـ 182، 184، 186، 189، 196، 199 ـ 201، 212، 251، 261، 276، 294، 297، 298، 323 ـ 330، 332 ـ 335، 337، 351 ـ 352، 365 ـ 367
كوينتليان: 128، 130، 140، 192 ـ 194، 221، 225
كيرمود، فرانك: 137، 237
كيرنز، فرانسيس: 103
كينر، هيو: 60

ـ ل ـ
لافجوي، آرثر: 36
لامبرتون، روبرت: 154
اللامقايسة: 71، 132
لاندي، فرانسيس: 133
لاوتسي: 74، 352
لايبنتز، غوتفرد فلهلم: 32، 36
لو باونان: 329 ـ 330، 334
لو تسين: 362
لو تسيي: 64، 67 ـ 68، 72، 74 ـ 76، 79 ـ 81، 83 ـ 88، 90، 109، 168، 298
لو يوتسي: 344 ـ 345
لوبو كوي: 180

لوث، روبرت (أسقف):
241 ـ 242
لوثر، مارتن: 231 ـ 234، 249، 257، 319
لورد، ألبرت: 191 ـ 192
لوز، مالكولم: 204
لونغوباردي، نيكولو: 47، 53، 70
لووي، رافائيل: 150، 219 ـ 220
لوي غينزي: 258
لويد، ج. إ. ر.: 132
لويس، كلايف ستابلز: 186، 245
لي باي: 253، 291 ـ 296
لي تنجيان: 89
لي روزهن: 322
لي شانغين: 117
لي شانلان: 364
لي لينفو: 302
لي يواندو: 112
ليانغ تشيتشاو: 360
ليبرمان، سول: 140
ليغ، جيمس: 187 ـ 189
ليفيتاس، روث: 312، 336، 395
لين، ريتشارد: 257
لين بياو: 430
ليو، جيمس ج. ي.: 64 ـ 65، 83
ليو شاوتشي: 430، 437
ـ م ـ
ما ليانليانغ: 429
مارشيس، تييري: 70
ماركس، كارل: 373 ـ 375، 400
الماركسية: 374 ـ 375، 377، 379
ماركوس كايليوس: 193
مارلو، كريستوفر: 411 ـ 412، 417
ماسبيرو، هنري: 113
ماو تسي تونغ: 375، 424
ماو هينغ: 185
مترودوروس: 153
المدراش: 138 ـ 153، 164، 210، 221 ـ 223، 225
المركزية الإثنية: 25، 31 ـ 32
مركزية العقل: 65 ـ 66
المشال: 138 ـ 143، 151، 177
المعتمدية: 276 ـ 280
منسيوس: 109 ـ 110، 182 ـ 183، 255، 294، 298 ـ 299، 329 ـ 332، 335، 338
منظور الآخرة: 105
مور، توماس: 311، 318 ـ 320، 332، 335، 340، 347 ـ 348، 351، 353، 369 ـ 370، 377، 383، 393، 395
موريس، وليام: 378
موسى، النبي: 139، 144 ـ 148، 150، 155 ـ 156، 162، 210، 412
مونتروز، لويس: 408
ميشائيلس، يوهان ديفيد: 242 ـ 243
ميلتون، جون: 106
مينامبكي، جورج: 32
مينغ (سلالة): 361، 423، 426، 435
مينغ هاوران: 343

- ن -
النزعة الأخلاقية: 276
النزعة الاستعمارية الأوروبية: 25، 414 ـ 415
النزعة الألفية: 318
النزعة الإنسانية: 319، 331
النزعة التجسيمية: 45
النزعة التوسعية الأوروبية: 414
النزعة الشكية: 20، 22، 25، 30، 42
النزعة العلمية: 373 ـ 374، 388
النزعة العنصرية: 25
النزعة الفكرية: 438
النزعة المدرسية: 259
النزعة الوضعية: 90
النزعة اليوتوبية: 311، 317، 322، 359 ـ 377
النسبوية: 22 ـ 49، 65، 129
نشيد الأناشيد: 11، 14، 130 ـ 140، 143 ـ 144، 148، 150 ـ 152، 156 ـ 157، 159، 161، 164 ـ 165، 168، 177، 190، 199، 210 ـ 211، 219 ـ 222، 224 ـ 226، 242، 246 ـ 249، 277، 282 ـ 283، 288، 397
نوديه، شارل: 380
نوسباوم، مارثا: 30 ـ 31
نيوتن، إسحق: 78
- هـ -
هارون، النبي: 144 ـ 145، 166، 210
هاريوت، توماس: 411 ـ 419، 440
الهان (سلالة): 73، 110، 214، 251 ـ 253، 279، 297، 353، 362
الهان (نهر): 90 ـ 91
هان يو: 254، 256، 258، 291 ـ 292
هاي روي: 421 ـ 423، 425 ـ 427، 430 ـ 437
هايدغر، مارتن: 81
هايورد، جون: 434
هرقليطس: 155
الهرمينوطيقا: 28 ـ 29، 123، 143، 147، 155، 220، 230 ـ 232، 234 ـ 235، 241، 277، 298، 410، 433 ـ 434، 440
هزيود: 153 ـ 154
هكسلي، ألدوس: 381، 384، 394
همبولت، فلهلم فون: 94 ـ 95
هندرسون، جون: 228 ـ 229
هوا يول جانغ: 60
هوانغ شي: 292 ـ 294
هوايزي: 16، 18 ـ 21، 23 ـ 24
هوراس: 194
هوشع: 143
هولزمان، دونالد: 178
هوميروس: 69، 98، 153 ـ 156، 166 ـ 167، 169 ـ 171، 189، 197 ـ 198، 283
هونغ هسيو شوان: 375
هوو: 269 ـ 270

هوو شيه: 272
هي ونهوان: 305
هيثلوداي، رافائيل: 332، 377
هيربرت، جورج: 100
الهيروغليفية: 60 ـ 62
هينه، هاينرش: 247
هيو سانت فيكتور: 62

- و -

واتسون، بيرتون: 212
والي، آرثر: 189 ـ 190
وانغ أنشي: 291، 295، 345 ـ 347
وانغ بو: 275 ـ 277
وانغ تشونغ: 110 ـ 111، 113
وانغ فو: 122
وانغ وي: 300، 302 ـ 303، 305، 307، 343، 398
وانغ يوشنغ: 356 ـ 357
وانغ يوونهيا: 74، 86
وايت، هايدن: 94 ـ 95
وايلد، أوسكار: 310
وردزورث، وليم: 55، 98
ورنكه، جورجيا: 28
وستون، وليام: 138
ولسون، دوفر: 404 ـ 407
ولكومب، ك. ج.: 153، 220
ونتش، بيتر: 26 ـ 29
ونغ ـ تست تشان: 265
وو هان: 421 ـ 430، 432 ـ 439
وونغ يونغ تسو: 367
وي (مملكة): 338
ويلز، هـ. ج.: 378
ويلي، ألكسندر: 364
وين (الملك): 108، 185، 187، 199 ـ 200، 202، 212، 263، 274، 325 ـ 326،
وين يديو: 282، 286

- ي -

يا منغدا: 120، 122
يان ينغ: 113
يانغ جوفي: 302
يانغ غو زونغ: 302
ياو (ملك من القدماء): 108، 331
ياو وينويان: 423 ـ 426
ين فو: 375
يو، أنطوني سي.: 9، 114 ـ 115
يو، بولين: 52، 131
يو ينغ ـ شي: 272
يوان زين: 292
يوتوبوس: 335
اليوتوبيا المضادة: 15، 379 ـ 382، 384، 387 ـ 388، 390 ـ 394، 397

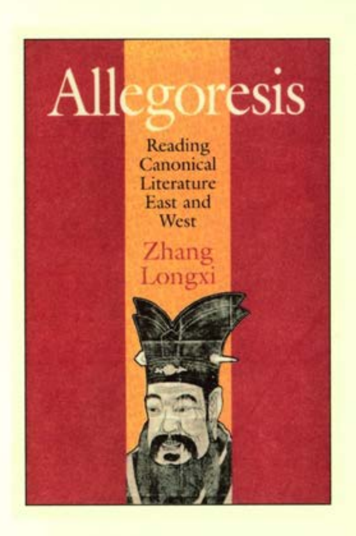




هذا الكتاب

لماذا يُقال إنّ في النصّ معنى يختلف عمّا يقوله حَرفيًّا؟ كيف تنشأ القراءات الأمثوليّة وكيف تتطوّر؟ يجيب المؤلّف عن أسئلة كهذه، منطلقًا من نماذج كالتّأويلات اليهوديّة والمسيحيّة لنشيد الأناشيد وكالتّعليقات الصّينيّة على كتاب الشّعر الكلاسيكي الصّيني، ويناقش القراءات الأمثوليّة من منظور واسع يجسّر الفجوة المعتادة بين الشّرق والغرب. وهو إذ يتناول هذه القراءات في علاقتها بالدّين والفلسفة والأدب، يختبر مضامينها الاجتماعيّة والسّياسيّة، معتمدًا مقاربات منفتحة، عابرة للثّقافات والمناهج.

يرى المؤلّف في اليوتوبيا أمثولةً دالّة على أفكار اجتماعيّة وسياسيّة فيحاول الكشف عن الطّريقة التي تتنوّع بها اليوتوبيات في تعبيراتها الصّينيّة والغربيّة، معلّقًا على النّظريّة الأدبيّة المعاصرة وعلى القراءات السّياسيّة للأدب، قديمًا وحديثًا.



المؤلف

جانغ لونغزي: أستاذ كرسيّ الأدب المقارن والتّرجمة بجامعة سيتي – هونغ كونغ.

من مؤلّفاته:

Out of the Cultural Ghetto: Theory, Politics, and the Study of Chinese Literature

المترجم

فلاح رحيم: كاتب ومترجم عراقي.

من ترجماته: **الذّات تصف نفسها**.